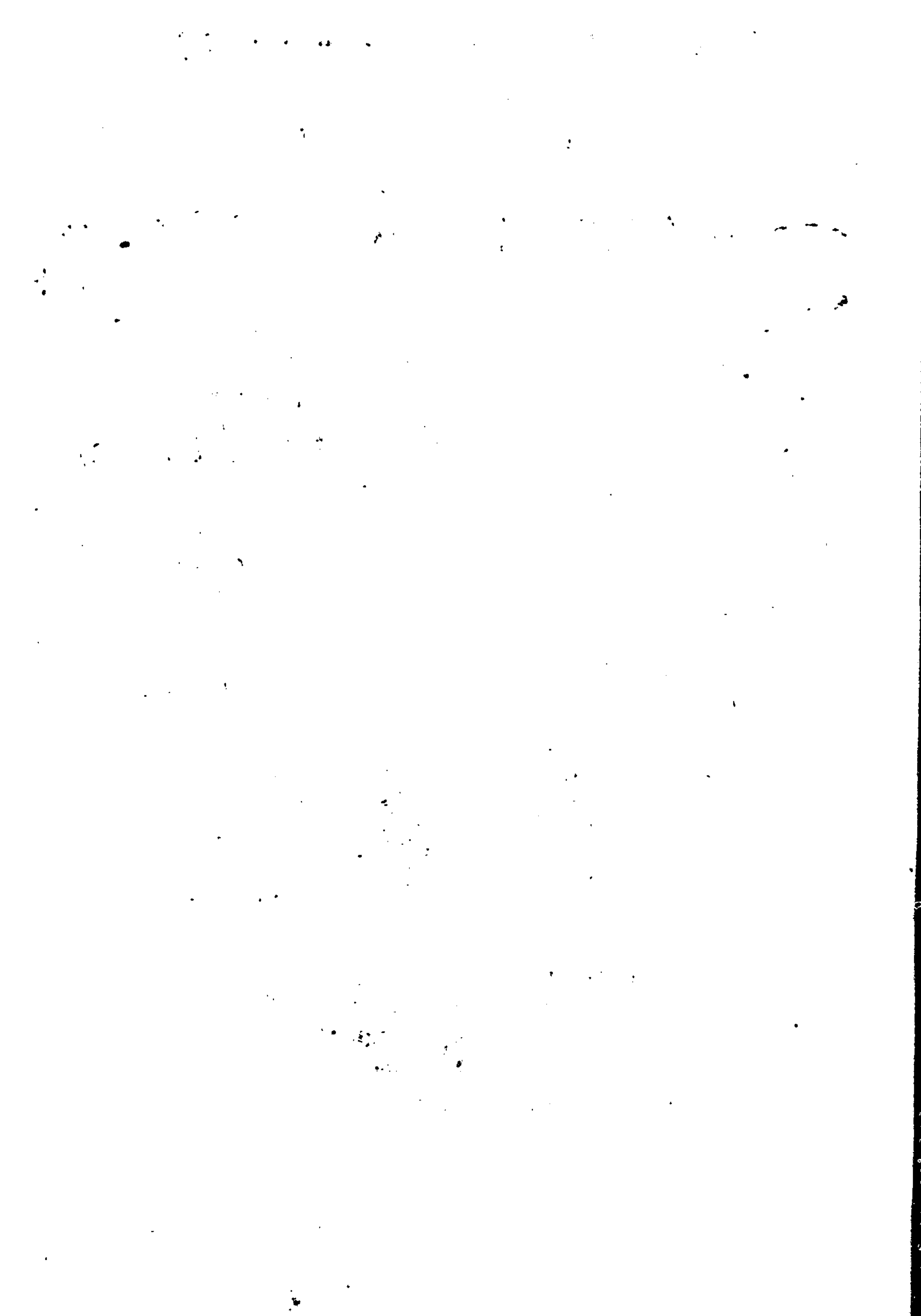
Dr. Karl Burney's Abhandlung über die Musik der Alten.

Aus dem Englischen übersetzt,
und mit einigen Anmerkungen begleitet
von
Johann Joachim Eschenburg,
Professor in Braunschweig.



Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1781.



Vorbericht
des Uebersetzers.

Der Abdruck dieser übersetzten Abhandlung ist zugleich zur Lossagung von einem Versprechen bestimmt, welches schon vor einigen Jahren gethan, und seitdem in jedem Meßkatalog wiederholt ist, von meinem Versprechen einer **allgemeinen Geschichte der Musik**. Zwar bin ich seit der Zeit, da ich den ersten Gedanken dazu faßte, in Zusammenbringung der Materialien, in Auftreibung und Durchlesung mancher dahin gehörigen Schriften, in Entwerfung eines Grundrisses, und andern nöthigen Vorbereitungen auf diese Unternehmung, nicht müßig gewesen. Allein, eben dieser Anfang ihrer Ausführung hat mich erst den weiten, fast unabsehlichen Umfang, und vornemlich die mannichfaltigen Schwierigkeiten solch einer Arbeit, weit mehr kennen gelehrt, als ich sie vorhin, obgleich da schon nicht ganz unvorbereitet, gekannt habe. Und diese spätere Belehrung ohne Rückhalt zu bekennen, schäm' ich mich nicht; aber sie im Stillen erhalten, und dennoch fortgearbeitet, und etwas Unvollkommenes, von mir selbst als unvollkommen erkanntes, geliefert zu haben, das, denk' ich, hätte mich mit Recht beschämen müssen.

Zwar würd' ich, um meinem Vorsatze treu zu bleiben, und um in die Geheimnisse einer von jeher mir so reizenden Kunst tiefer einzudringen, durch anhaltendes Forschen, und durch ämsige Betreibung der dazu erfoderlichen Kenntnisse und Uebungen, jene Schwierigkeiten mir zu erleichtern, und zum Theil ganz wegzuräumen, gesucht haben. Aber, bey der seit jener Zusage erfolgten Veränderung meiner Lage, die mir itzt weit weniger Muße zu schriftstellerischen Arbeiten erlaubt, und mir die meine Bestimmung angehenden Geschäfte zur wichtigern Pflicht macht, steht es nicht mehr bey mir, das zu leisten, was ich damals noch leisten

zu können, hoffen durfte. Und hierinn, hoff' ich, wird man hinlänglichen Grund zu meiner Entschuldigung, und zugleich Ursache genug finden, mir weder Zuversichtlichkeit noch Wankelmuth vorzuwerfen. Vielleicht, daß man mir dereinst diese Aufkündigung noch Dank weiß, wenn ein musikalischer Gelehrter, dem mehr Muße, mehr Hülfsmittel, mehr Fähigkeiten und Kenntnisse, als mir, zu Theil wurden, diese Arbeit, statt meiner, übernimmt und ausführt.

Der Antrag des Verlegers, Dr. Burney's allgemeine Geschichte der Musik ins Deutsche zu übersetzen, war eigentlich vor vier Jahren der erste Anlaß meines Entschlusses, ein eignes Werk dieses Inhalt auszuarbeiten; wiewohl es anfänglich meine Absicht war, Dr. Burney's Arbeit dabey zum Grunde zu legen. Und schon damals machte ich mit der Uebersetzung nachstehender Abhandlung den Anfang, um sie entweder ganz mit meinem Werke zu verbinden, oder sie wenigstens zu meiner eignen vorläufigen Belehrung über eine Materie zu brauchen, die ich hier mehr, als bisher, unter einem Gesichtspunct vereint, und faßlicher, als bisher, abgehandelt fand, und die ich mir durch die langsamere, bedächtigere Arbeit des Uebersetzens weit besser, als durchs bloße Lesen, eigen zu machen hoffte.

Wegen des itzt eben bemerkten zwiefachen Verdienstes dieser Abhandlung halte ich sie itzt einer öffentlichen Bekanntmachung nicht unwerth. Nicht bloß für ungelehrte, sondern selbst für manche gelehrte Liebhaber der Tonkunst kann sie sehr belehrend seyn; wenn sie gleich für den vertrautern Kenner dieser Kunst nicht völlig befriedigend wäre; ein Mangel, der jedoch mehr die Schuld des Inhalts, als der Behandlung, seyn wird. Auch vermindert es den Werth und die Gemeinnützigkeit dieser Schrift nicht, wenn der mit den bisherigen Schriften über die alte Musik bekannte Leser wenig neues darinn antreffen, und den Quellen, woraus der Verfasser vieles geschöpft hat, bald auf die Spur kommen sollte. Selbst ein Leser dieser Art wird hier doch wenigstens manche neue Muthmaßung, manche neue und glückliche Erörterung finden.

Abhandlung
über die
Musik der Alten.

Mit großem und fast hoffnungslosem Mistrauen gehe ich an die gegenwärtige Arbeit, indem ich mich schwerlich durch die Erwartung beleben kann, in Untersuchungen glücklich zu seyn, welche den gelehrtesten Männern der zwey oder drey letzten Jahrhunderte nicht gelungen sind. Tartini macht bey der Gelegenheit, da er von der alten Musik redet, die Anmerkung, Zweifel, Schwierigkeit und Dunkelheit seyn hier nicht gänzlich dem Schriftsteller, sondern dem Gegenstande beyzumessen, da sie demselben wesentlich eigen sind; denn was ist uns itzt weiter, als Muthmassung übrig, in Ansehung so vorübergehender Dinge, wie der Schall, und so vergänglicher, wie der Geschmack ist?

Das Land der Muthmassung ist indeß so ausgebreitet, und so wenig jemandes Eigenthum, daß jeder neue Anbauer das Recht hat, frischen Boden aufzubrechen, oder sich eines Flecks zu bemächtigen, der lange brach gelegen hat, ohne vorher die feyerliche Erlaubniß dazu von jemand zu brauchen, der sich die Herrschaft über das Ganze oder einen vernachläßigten Theil desselben zueignen könnte. Wiewohl aber niemand ein ausschliessendes Recht auf dieses eingebildete Gebiete hat, so hat doch das Publikum die rechtmäßige Gewalt, die Methoden der Verbesserung zu tadeln, deren sich irgend ein neuer Einwohner bedient, und solche Produkte für verwerflich zu erklären, von denen sich kein Nutzen erwarten läßt.

Ueber die gemeinsten und gewöhnlichsten Dinge stimmen die Meynungen der Menschen selten überein; es ist folglich noch viel weniger zu vermuthen, daß sie in andern Sachen einstimmig seyn werden, die sich auf keine feste Regel der Wahrheit oder Schönheit zurückführen lassen, sondern der gesetzlosen Gewalt ei-

nes jeden unterworfen sind, der es für gut findet, sie zu verwerfen, er mag sie nun verstehen oder nicht.

Dr. Johnson sagt sehr gut, daß „diejenigen, die viel gethan zu haben „glauben, nur wenig zu thun vor sich sehen;“ und in Ansehung der alten Musik glaube ich, daß diejenigen, die sich die größte Mühe gegeben haben, die Sache gründlich zu untersuchen, mit dem Erfolg ihrer Arbeiten am wenigsten zufrieden sind.

Die ganze Sache ist nun eine Glaubenssache geworden; aber es ist schwer, so schlechthin jede prächtige Beschreibung zu glauben, welche uns die Alten von der Gewalt ihrer Musik machen, da wir sehen, daß ihre Instrumente, wie sie die Bildhauerey vorstellt, so einfach, und, allem Ansehen nach, so wenig fähig gewesen sind, große Wirkungen hervorzubringen.

Man lese ihre Theoristen, und selbst den praktischen Tonkünstler Aristoxenus; so lernt man nur daraus, daß die Ohren der Griechen sehr fein, in Absicht auf die Tongebung und die Gänge ihrer Tonleiter, gewesen sind; allein, unter allen den Spekulationen dieses Schriftstellers können wir keine Spuren von einer solchen Melodie und Harmonie finden, wie wir sie uns bey einem von verschiedenen Stimmen begleiteten Gesange denken.

Wie die alte Musik eigentlich beschaffen gewesen, läßt sich itzt nicht leicht bestimmen; aber so viel ist ausgemacht, daß sie etwas war, woran die Menschen ungemein viel Vergnügen fanden. Denn nicht bloß die Dichter, sondern auch die Geschichtschreiber und Weltweisen aus den besten Zeitaltern Griechenlandes und Roms, rühmen sie eben so sehr, als diejenigen Künste, von denen noch hinreichende Ueberbleibsel auf unsre Zeiten gekommen sind, um die Wahrheit ihrer Lobsprüche zu bestätigen. Und die Empfindlichkeit der alten Griechen war so groß, ihre Sprache war so sanft und so verfeinert, daß sie, in beyderley Absicht, für die übrige Welt dasjenige waren, was itzt die neueren Italiäner sind. Denn bey diesen leztern ist die Sprache selbst Musik; und ihre Ohren sind so fein und an angenehme Töne gewöhnt, daß sie, sowohl durch Gewohnheit als Erziehung, sehr eckle Richter der Melodie zu seyn pflegen.

Allein, in Ansehung des höhern oder niedern Grades der Vortrefflichkeit der alten Musik, verglichen mit der neuern, läßt sich itzt eben so unmöglich etwas gewisses bestimmen, als es unmöglich ist, beyde Partheyen zu hören.

Sie ist in der That so ganz verloren gegangen, daß es eben so unnütz ist, sie zu studiren, als eine todte Sprache zu lernen, worinn keine Bücher geschrieben sind; und doch hat dieß Studium bey neuern musikalischen Schriftstellern so viel Pedanterey und solch einen Ehrgeiz veranlaßt, für sehr belesen in den Schriften der Alten über die Musik gehalten zu werden, daß ihre Abhandlungen dadurch eben so widerlich als unverständlich geworden sind. Nur bloß Worte, nicht Sachen, sind auf uns gekommen. Wir haben so wenig Ueberbleibsel der alten Musik, wodurch sich ihre Regeln erläutern ließen, daß wir nicht, wie in der Malerey, Poesie, Bildhauerey oder Baukunst, aus Beyspielen von ihr zu urtheilen oder sie kennen zu lernen, im Stande sind; und mit verschiednen jener Kunstwörter, wovon unsre Bücher voll sind, können wir durchaus keinen bestimmten oder brauchbaren Begriff verbinden. Itzt also zum Besten der alten Musik zu schreiben, ist eben das, was des Kaisers Julian Vertheidigung des Heidenthums war, da man es schon, als nicht zu vertheidigend, aufgegeben, und eine andere Religion angenommen hatte.

Vielleicht aber ist es ein glücklicher Umstand für die neue Musik, daß die alte verloren gegangen ist, da sie vermuthlich dem Genie unsrer Sprache nicht würde gemäß gewesen seyn, und uns vielleicht zu sklavischen Nachfolgern unsrer Vorgänger gemacht hätte; so, wie die neuern lateinischen Schriftsteller nie einen einzigen Gedanken oder Ausdruck, ohne klassisches Ansehen, zu brauchen wagen.

Die Materie von der alten Musik ist an sich selbst so dunkel, und die Schriftsteller darüber sind so uneinig in ihren Meynungen, daß ich mich gefreut haben würde, wenn ich aller Untersuchung über dieselbe hätte überhoben seyn können. Denn, die Wahrheit zu sagen, das Studium der alten Musik ist itzo mehr die Arbeit eines Alterthumsforschers, als eines Musikers geworden. Aber in jeder bisher herausgegebenen Geschichte der Musik ist es eine beständige Gewohnheit gewesen, daß ihr Verfasser alles das vorbrachte, was er in Ansehung der alten Musik wußte, und nicht wußte; und es schien mir daher durchaus nothwendig, etwas davon zu sagen, wäre es auch nur um zu zeigen, daß ich, wenn gleich nicht glücklicher in meinen Untersuchungen, als meine Vorgänger, doch wenigstens nicht minder fleißig gewesen bin. Auch schien es mir nöthig zu seyn, ehe ich mich an die Geschichte der alten griechischen Musik wagte, ihre eigentliche Beschaffenheit zu untersuchen, oder zum mindesten das wenige, was

ich davon wußte, zu sagen, und offenherzig meine Zweifel und Unwissenheit in Ansehung des übrigen zu gestehen.

Ich hatte mir wirklich einmal vorgesetzt, meine Geschichte mit der Erfindung der gegenwärtigen musikalischen Tonleiter und des Kontrapunkts anzufangen. Denn über das, was man nicht kennt, läßt sich auch nichts gewisses sagen. Aber es war unmöglich, eine große Menge Bücher über diese Materie zu lesen, ohne auf Muthmassungen zu treffen; und es war nicht leicht, diese zu lesen, ohne selbst eigne Muthmassungen zu machen. Sollten nun diejenigen, die ich gewagt habe, einiges Licht auf den Gegenstand werfen; so werden meine Leser dadurch in Stand gesetzt, durch den dunkeln Irrgang der Untersuchung mit mehr Leichtigkeit, und folglich mit wenigerm Ueberdruß zu gehen; und wenn mir meine Untersuchungen nicht gelingen, und ich beydes, sie und meinen Gegenstand da lasse, wo ich sie fand; so hoffe ich, daß eben so, wie die Erwartung, die ich errege, nur klein ist, auch die Täuschung derselben nicht viel auf sich haben werde. Denn auf alles das, was ich zu sagen habe, läßt sich jenes vom le Vayer gebrauchte spanische Motto völlig anwenden:

De las cosas mas seguras
Le mas segura es dudar. a)

Indem ich unzählige Bände mit viel versprechenden Titeln durchwatete, und mich die undankbare Mühe nicht verdrießen ließ, vieles zu lesen, was nie gelesen war, fand ich sehr oft, daß diejenigen, die über die Sache am wortreichsten waren, gerade am wenigsten davon wußten; und daß jede Seite mit Geschwätz von Kunstwörtern und unverständlicher Pedanterey dergestalt überladen war, daß ich unter Tausenden kaum Einen einzigen brauchbaren Gedanken finden konnte. Meine Nachforschungen waren in der That zuweilen so fruchtlos, daß ich mir wie ein armer Bettler auf der Straße vorkam, der die Gassen durchstört, um einen alten rostigen Nagel zu finden. Indeß wurde doch meine Forschbegierde dann und wann durch verwandte Ideen, und durch einen Lichtschimmer belebt, den Nachdenken und Aufklärung der Sache von sich gab; und diese wird man allemal mit Dank erkennen, so oft man dadurch erwünschte Hülfe und Beystand erhält.

a) Von allem, was noch so sicher ist, bleibt doch Zweifeln das sicherste.

Erster Abschnitt.

Von der Bezeichnung oder Tabulatur der alten Musik; wobey zugleich von ihren Tonleitern, Intervallen, Systemen und Diagrammen gehandelt wird.

Die Musik der Alten wurde nach dem Euklides, Alypius und Marcianus Kapella, in sieben wesentliche Theile getheilt; diese waren: Töne, Intervallen, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melopöie, oder Verfertigung der Melodie. Zu diesen Abtheilungen, welche bloß den Mechanismus der Kunst in sich begriffen, thaten die Theoristen noch fünf andre Erfordernisse hinzu, die einem Tonkünstler eben so nothwendig zu wissen sind, als die vorigen sieben; nämlich, den Rhythmus, oder die Anordnung der Schlußfälle in allen Arten der Taktbewegung; das Metrum, oder die Abmessung der Verse; die Organik, oder Kenntniß der Instrumente; die Hypokritik, oder Gebehrdensprache; und die Poetik, oder die Verfertigung der Verse. [b]) Um meinen Lesern über eine so dunkle und schwere Sache alles mögliche Licht zu geben, werde ich die Musik der alten Griechen bloß nach denjenigen Theilen betrachten, die unmittelbar die Musik betreffen, dem Verstande gemäß, worinn wir dieß Wort zu nehmen pflegen; denn es ist offenbar, daß verschiedne von jenen alten Abtheilungen eigentlich mehr zur Poesie gehören. Im Grunde waren auch diese beyden Künste anfänglich so genau miteinander verbunden, und hiengen dergestalt von einander ab, daß Regeln für die Poesie, überhaupt auch Regeln für die Musik waren; und die Eigenschaften und Wirkungen von beyden waren so sehr mit einander vermengt, daß es ungemein schwer ist, sie abzusondern und von einander loszuwickeln.

Ich übergehe für itzt alle die andern Unterschiede, Eintheilungen und Unterabtheilungen, die in alten musikalischen Abhandlungen so häufig vorkommen, und will nur das zu leisten suchen, was die Aufschrift dieses Abschnitts verspricht.

b) Diesen Eintheilungen fügen Aristides, Quintilianus und einige andre musikalische Schriftsteller das *Odicum*, oder die Kunst zu singen bey; die in der That auch noch wichtiger für die Musik zu seyn scheint, als die organische und hypokritische Kunst.

Wenn man die neuere Musik studiren will, so muß man sich zuerst mit den Namen bekannt machen, womit die verschiednen Töne auf der Tonleiter bezeichnet werden; und sieht man die Musik als eine Sprache an, so kann die Tonleiter ihr Alphabet heißen.

Plutarch sagt, c) es sey für einen Musiker nicht genug, zu wissen, welche Art von Musik für irgend ein besondres Gedicht gehöre; er müsse billig auch wissen, wie er es in allen den Klanggeschlechtern niederschreiben solle, nämlich in dem diatonischen, oder der natürlichen Tonleiter, die, so wie die unsrige, aus ganzen und halben Tönen bestand; in dem chromatischen, worinn die Tonleiter in halbe Töne und kleine Terzen getheilt war; und in dem enharmonischen, die in Vierteltönen und großen Terzen fortschritt, wie es in der Folge wird erläutert werden.

Die Geschichte sagt uns nicht, daß die Aegypter, Phönizier, Hebräer, oder irgend ein altes Volk, bey dem die Wissenschaften blühten, die Griechen und Römer allein ausgenommen, musikalische Charaktere gehabt hätten; und auch diese hatten keine andere Zeichen der Töne, als die Buchstaben ihres Alphabets, welche sie zugleich auch zu arithmetischen Zahlen und chronologischen Zeitberechnungen brauchten.

Da man die Bezeichnung der griechischen Musik während der Kindheit dieser Kunst erfand, als die Flöte nur noch wenig Löcher, und die Leyer nur wenig Saiten hatte, so fiel man nicht auf das einfache Mittel, die Oktave eines jeden Tons, wie in der neuern Musik, mit einerley Zeichen auszudrücken. Der älteste und beständige Umfang der musikalischen Töne war das Diatessaron, oder die Quarte; die beyden äußersten Töne dieses Intervalls waren bestimmt, wenn gleich die Mitteltöne veränderlich waren; und in der Stimmung der letztern bestand der Unterschied der Intervalle in den verschiednen Tonarten. d)

Zur Zeit des Aristoxenus, des ältesten Schriftstellers über die Musik, dessen Werke auf uns gekommen sind, e) erstreckte sich die griechische Tonleiter auf zwey Oktaven, und hieß *Systema perfectum, maximum, immutatum*, das große, das vollkommne, das unveränderliche System; weil die äußersten Töne desselben eine vollkommne Konsonanz machten, und alle die einfachen, dop-

c) De Musica. d) S. den zweyten Abschnitt.
e) Er lebte drey hundert und vierzig Jahre vor Christi Geburt.

pelten, ordentlichen und umgekehrten Akkorde in sich begriffen, nebst allen den besondern Systemen; und die Alten waren der Meynung, dieses Disdiapason oder diese Doppeloktav, sey das größte Intervall, welches in der Melodie statt fände.

Dieß ganze System bestand aus fünf Tetrachorden, oder verschiednen Reihen von vier Tönen, und einer am Ende der Tonleiter hinzugefügten Note, um die doppelte Oktave vollständig zu machen. Daher hieß die Saite, welche diesen Ton hervorbrachte, προσλαμβανομενος, oder die der Tonleiter beygefügte Note; denn, ob dieß gleich allemal die unterste Note in allen den Tonarten war, so war sie doch in die Tetrachorde nicht mit eingeschlossen. *f*)

Alle diese Töne hatten verschiedne Benennungen in dem System, gleich unsrer Tonleiter; und außerdem noch zwey verschiedne Bezeichnungen, die eine für die Stimme, die andre für die Instrumente, welche jedem Tone in den verschiednen Tonarten und Klanggeschlechtern eigenthümlich war, in der Absicht, Melodien niederzuschreiben.

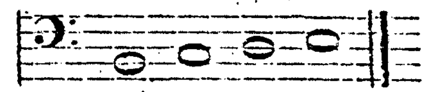
Daß die Quarte ein vorzüglich beliebtes und wichtiges Intervall in der Musik der Alten gewesen sey, erhellt aus dem großen System von zwey Oktaven, welches aus fünf von diesen Tetrachorden bestand, auf eben die Art, wie Guido's Tonleiter aus verschiednen Hexachorden besteht.

Das erste Tetrachord heißt bey den griechischen Tonkünstlern Hypaton, oder das vornehmste; und die Töne desselben:

1. Hypatá Hypaton, der vornehmste unter den vornehmsten.
2. Parypatá Hypaton, nächst dem vornehmsten.
3. Lichanos Hypaton, oder der Zeigefinger unter den vornehmsten; weil dieser Ton mit dem Zeigefinger oder Vorderfinger gespielt wurde. Dieser dritte Ton des ersten Tetrachords in der diatonischen Gattung hieß gleichfalls Hypaton Diatonos.
4. Hypatá Meson, oder der vornehmste des mittlern oder geringern Tetrachords. Denn dieser Ton galt nicht nur für die letzte oder höchste Note des

f) Wie und von wem dieß große System von drey oder vier Tönen bis zu einer doppelten Oktav ausgedehnt worden, wird in der Geschichte der Musik selbst erzählt werden.

ersten Tetrachords, sondern auch für die erste oder tiefste des zweyten; daher hießen auch diese beyden Tetrachorde, vereinigte oder verwandte. Diese vier Benennungen der Töne des ersten Tetrachords lassen sich mit den Baßtönen: H, C, D, E, in Guido's Tonleiter vergleichen:



Die Töne des Meson, oder des mittlern Tetrachords, hatten folgende Ordnung:

Hypatá Meson, oder der vornehmste des mittlern Tetrachords.

Parypatá Meson, der nächste nach dem mittlern vornehmsten.

Lichanos Meson.

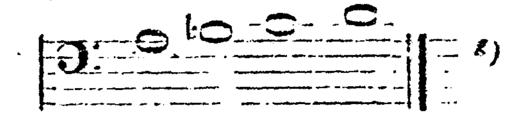
Mesá, oder der mittlere Ton, weil er das zweyte Tetrachord vollständig macht, und der Mittelpunkt des ganzen Systems ist. Die Töne dieses Tetrachords stimmen mit denen überein, die in Guido's Tonleiter des Basses E, F, G, A, heißen:

Die Mesá war in der alten Musik von eben der Wichtigkeit, wie der Grundton in der neuern Musik; indem sie eine Oktav über den Proslambanomenos war, dem niedrigsten Tone der alten Tonarten, und einer Art von Grundton für alle.

Euklides nennt die Mesá den Ton, nach welchem sich alle übrigen Töne richten müssen. Und Aristoteles, in seinem sechs und dreyßigsten Problem, Abschn. 19. fragt: Warum alle die Töne einer Tonleiter nach der Mesá eingerichtet und gestimmt werden? Eben dieser Schriftsteller sagt uns gleichfalls, im zwanzigsten Problem, daß alle Melodie, sie mag über oder unter der Mesá gespielt werden, eine natürliche Richtung und Beziehung auf diesen Ton hat.

Das dritte Tetrachord fieng mit der letzten Note des zweyten an, und hieß daher Synemmenon, das vereinte oder verknüpfte Tetrachord. Die Töne desselben folgten einander in nachstehender Ordnung:

Mesá.
Tritá Synemmenon, oder die dritte Saite dieses Tetrachords, von oben.
Paranátá Synemmenon, die vorletzte dieses Tetrachords.
Nátá Synemmenon, die letzte des vereinten Tetrachords, dessen vier Töne mit den vier Tönen in der Mitte unsrer Tonleiter einerley sind, die A, B, c, d, heißen:


g)

Das vierte, aufsteigende, Tetrachord heißt Diezeugmenon, getrennt oder abgesondert; weil es mit dem ungestrichenen h anfängt, einer Note, die mit keiner in den andern Tetrachorden etwas gemein hat. Wenn aber gleich dieses System von vier Tönen nur eine Oktave höher ist, als das System des ersten Tetrachords, und wenn gleich das folgende bloß eine Erhöhung und Wiederholung des zweyten ist; so will ich sie doch dem Leser vorlegen, weil die verschiednen Töne, woraus sie bestehen, in der griechischen Musik ihre besondern Benennungen haben.

g) Wenn man auf diese Weise regelmäßig bis zu D, durch drey vereinte Tetrachorden, hinaufgestiegen ist, so wird das vierte Tetrachord in dem großen System damit angefangen, daß man eine kleine Terz zum großen B hinabsteigt, in der Oktave über den ersten Ton des tiefsten Tetrachords. Eine ähnliche Wandelbarkeit findet sich auch in Guido's Tonleiter, welche in Hexachorden getheilt ist. Denn, wenn man sechs Noten nach der Reihe das Hexachord in Dur hinaufgestiegen ist, so muß man um eine große Terz wieder hinunter gehen, wenn man das natürliche Hexachord anfangen will; und wenn man dieß letztere ganz durchgegangen ist, und man will das in Moll anfangen, so kann das nur durch den Rücksprung auf eine Terz tiefer geschehen. Ein Beyspiel in Noten wird das am besten deutlich machen:

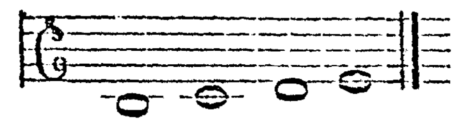
Hexachord in Dur: Natürliches Hexachord: Hexachord in Moll:

Ut re mi fa sol la. Ut re mi fa sol la. Ut re mi fa sol la.

Man sieht aus den griechischen Tetrachorden sowohl, als aus diesem Exempel, daß weder die Alten, noch die ehemaligen Neuern die große Septime einer Oktave in ihre Tonleitern aufnahmen.

Der erste Ton der zweyten Oktave, oder in der Reihe von acht Tönen, in dem alten grosien System ist Mesä; und der erste Ton des vierten Tetrachords, fängt an mit der Note

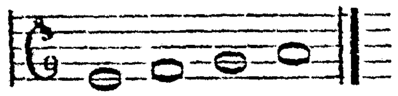
Paramesä, neben der Mesä, oder dem mittlern Ton; der folgende heißt:
Tritä Diezeugmenon, oder die dritte Saite dieses Tetrachords von oben; dann folgt
Paranätä Diezeugmenon; und zuletzt
Nätä Diezeugmenon, oder der Schlußton dieses Tetrachords, welches die Töne B, c, d, und e, in der Mitte von Guido's Tonleiter, in sich schließt, oder



Der letzte Ton des vierten Tetrachords ist der erste Ton des fünften, welches Hyperboläon heißt, oder das oberste Tetrachord, dessen Töne in folgender Ordnung aufsteigen:

Nätä Diezeugmenon, der letzte des Tetrachords Diezeugmenon;
Tritä Hyperboläon, die dritte Saite des Tetrachords Hyperboläon;
Paranätä Hyperboläon, die vorletzte des obersten Tetrachords;
Nätä Hyperboläon, die letzte des obersten oder höchsten Tetrachords, und des großen Systems oder Diagramma.

Da dieß letzte Tetrachord zu der Tonleiter, lange nach ihrer Entstehung, hinzukam, so nannte man es Hyperboläon; weil seine Töne feiner, als die übrigen waren, und über die gewöhnlichen Gränzen der Tonleiter hinaus giengen; eben so, wie wir sagen, daß die über D im Diskant hinausgehenden Noten, der Alt sind. Dieß Tetrachord enthält die Töne: e, f, g, a; oder



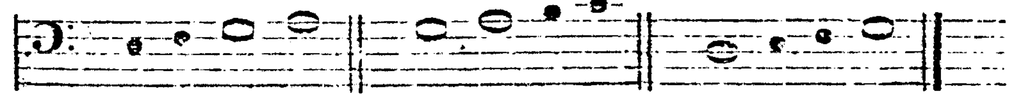
Die Alten brauchten gleichfalls vier verschiedne einsylbige Wörter, die sich mit verschiednen Vokalen endigten, bey Uebung der Stimme im Singen; wie unser *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Diese waren: für die erste Note jedes Tetrachords, τᾶ, für die zweyte τῆ, für die dritte τῶ, und für die vierte, wenn sie nicht als die er-

sie des benachbarten und verwandten Tetrachords angesehen wurde, τε; wenn sie aber ein neues Tetrachord anfieng, τα.

Die Wiederholung dieser einzelnen Sylben ist gleichfalls ein Beweis, daß die Quarte in der alten Musik für ein System von vier Tönen zu Gränze diente, eben so, wie ein Hexachord in Guido's Tonleiter, und wie eine Oktave acht Töne in der neuern Musik begränzt.

Jeder Zwischenraum, in dessen Gränzen einer oder mehrere Töne vorkamen, hieß bey den Alten ein System. E G machte z. E. ein System von einer kleinen Terz aus; E A von einer Quarte; E B von einer Quinte, u. s. f.

Diese kleinern Systeme waren von verschiedner Art. So gab es drey Arten von Tetrachord, die in der Melodie nach der Stellung des Semitons verschieden waren, welcher sich bald zu Anfange, bald am Ende, und bald in der Mitte befand; wie in folgendem Beyspiele, wo die schwarzen Noten Semitöne, und die weißen Noten ganze Töne sind:



Da die Griechen alle vier und zwanzig Buchstaben ihres Alphabets zu musikalischen Charakteren oder Zeichen der Töne brauchten, und da ihr größtes System, oder ihre weitläuftigste Tonleiter nicht über zwey Oktaven oder sechszehn Töne, hinausgieng; so sollte man glauben, ihr bloßes Alphabet sey mehr als hinlänglich gewesen, diese Töne auszudrücken. Denn da ihre Musik bloß eine Notenbezeichnung ihrer Poesie war; so muß sich der Rythmus, oder die Melodie durch das Sylbenmaaß der Verse haben bestimmen lassen, ohne daß man Zeichen ihres Verhältnißes brauchte, die eigenthümlich für die Musik gehörten. Wenn man aber auch annimmt, daß sie verschiedne Charaktere nöthig hatten, um die verschiednen Füße des Verses auszudrücken; so ist es doch gewiß, daß die Vokalmusik ihrer nicht bedurfte; und da die Instrumentalmusik hauptsächlich Vokalmusik auf Instrumenten gespielt war; so hatte sie diese Zeichen gleichfalls nicht nöthig, so bald nur die Worte hingeschrieben waren, oder der Spieler sie auswendig wußte.

Um jedoch diese Zeichen zu vervielfältigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuweilen mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige

waren ganz, andre verstümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, in Ansehung ihrer Richtung, indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald links wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So diente z. E. der Buchstab Gamma, vermittelst dieser Veränderungen, sieben verschiedne Töne zu bezeichnen: Γ L ⅂ ⊢ ⊣ ⊥ ⊦. Einige Buchstaben wurden auch eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern ließ auch die gewöhnlichen Accente, den Gravis und Akutus, für besondre musikalische Noten gelten.

Es ist schon längst eine Streitfrage unter den Gelehrten gewesen, ob die Accente ursprünglich musikalische Zeichen, oder Andeutungen der Prosodie gewesen sind. Man würde nur vergebens diese Streitfrage völlig zu entscheiden suchen, da die Beweise auf beyden Seiten, für und wider dieselbe, so zahlreich sind. h) Da aber die Musik schon zu Terpanders Zeit von den Accenten verschiedne Charaktere hatte; da die Oxfordschen Inschriften diesem Terpander die Erfindung der Accente beylegen, welche sie ungefähr 670 Jahr vor Christi Geburt setzen; und da sichs beweisen läßt, daß die prosodischen Accente gleichfalls sehr alt sind; so scheint es, daß die Alten gar nicht nöthig gehabt haben, die einen statt der andern zu brauchen.

Ich habe aber schon angemerkt, daß die Buchstaben des Alphabets, ob man sie gleich auf so mancherley Art umkehrte, verzerrte und verstümmelte, den-

h) S. Galley und Spelman wider die Accente, und Primatt und Forster, für dieselben. Herr West ist völlig der Meynung, „daß die Accente ursprünglich musikalische Noten gewesen, und über die Worte gesetzt sind, um die verschiednen Töne und Beugungen der Stimme anzugeben, welche nöthig waren, wenn die ganze Periode ihre gehörige Harmonie und Kadenz erhalten sollte.“ S. West's Pindar. Vol. II. Und der Abt du Bos, der sehr oft durch eine eigenmächtige Entscheidung den Knoten derer Schwierigkeiten zerhauet, die er nicht aufzulösen vermag, behauptet ohne hinlänglichen Beweis, die Dichter hätten in den ersten Zeiten ihre Verse selbst in Musik gesetzt, und in dieser Absicht eine Figur, oder einen Accent, über jede Sylbe gemacht. Seiner Meynung nach besäßen wir also noch itzt, nicht bloß die Poesie Homers, Pindars, Anakreons, und der Sappho, sondern auch ihre Musik. — Was klagen wir denn noch über den gänzlichen Verlust der griechischen Musik? — S. *du Bos* Reflex. crit. T. I. Ch. III. p. 85.

noch nicht hinreichend waren, die Töne aller der Tonarten in den drey Klanggeschlechtern auszudrücken; man nahm daher seine Zuflucht zu den Accenten, als man die Tonleiter erweiterte, um die Anzahl der Zeichen zu vergrößern. Und Alypius meldet uns, bey seinem Verzeichniß der Noten im enharmonischen Klanggeschlecht, daß Tritá Synemmenon durch ein Beta mit dem Akutus vorgestellt wurde; und Paranátá Synemmenon enarmonios durch ein Alpha mit dem Gravis. [i])

Man sieht hieraus, daß die Accente zur Zeit des Alypius schon bekannt waren, und damals vornehmlich zur Prosodie, nicht zur Musik, gebraucht wurden, bey welcher man sie nur gelegentlich zu Hülfe nahm. Sie werden auch wirklich als Tonzeichen schon von weit ältern Schriftstellern, als Alypius ist, angeführt; denn, nicht nur Cicero und Plutarch, sondern auch Aristoteles und Plato, reden von ihnen, als von Zeichen, welche bloß die Erhebung und Senkung der Stimme in der Rede andeuten. Indeß scheinen in den ältern griechischen und römischen Missalen, wie wir hernach sehen werden, die musikalischen Zeichen, deren man sich beym *Canto Fermo* bediente, bloß verlängerte Accente gewesen zu seyn.

Diese mannichfaltigen Abänderungen der Buchstaben und Accente in der griechischen Notenbezeichnung, beliefen sich in allem auf hundert und zwanzig verschiedne Charaktere, die hernach durch den Gebrauch noch ansehnlich vermehrt wurden. Denn jeder dieser Charaktere diente zu mehrerley Absicht, sowohl in der Tabulatur für den Gesang, als für die Instrumente; man veränderte und wechselte sie nach den verschiednen Tonarten und Klanggeschlechtern eben so, wie wir die Benennungen unsrer Noten bey den verschiednen Schlüsseln des Notensystems ändern; und so entstanden aus den hundert und zwanzig griechischen Charakteren, ein tausend sechs hundert und zwanzig Noten. [k])

i) Βητα και οξεια, Β': — ἄλφα και βαρεια, Α'. *Alyp.* edit. *Meibom.* p. 56.

k) Die Griechen begnügten sich nicht damit, alle Buchstaben des Alphabets, in jeder möglichen Richtung, als Tonzeichen zu brauchen; sondern sie verzerrten und verstümmelten sie auch, um ihre Anzahl zu vergrößern; eben wie die alten Aegypter, bey ihrem Thierdienst und ihren gottesdienstlichen Gebräuchen „außer der Anbetung fast al„ler vorhandnen Dinge, auch noch tausend Hirngespinste ihrer eignen Schöpfung gött„lich verehrten; einige mit menschlichen Leibern, und mit Köpfen oder Füssen andrer „Thiere; andre mit thierischen Leibern, und menschlichen Köpfen oder Füssen; da hin=

Zwey Reihen dieser Charaktere wurden gewöhnlich über die Worte eines lyrischen Gedichts gesetzt; die oberste Reihe für die Stimme, und die unterste für die Instrumente.

Hätten wir nicht das Zeugniß aller der griechischen Schriftsteller, welche dieser Charaktere erwähnt haben, von ihrer Anwendung und Bestimmung; so würde man natürlicherweise vermuthen, daß die doppelte Reihe verschiedner Buchstaben, die über einander, und über die Worte eines Gedichts gesetzt wurden, die Absicht gehabt hätte, verschiedne Stimmen, in Betracht der Harmonie zu bezeichnen; so wie man bey uns, in der neuern Musik, die Diskantnoten über den Baß, und die erste Violinstimme über die zweyte schreibt. Allein, Alypius, der ungemein umständlich in seinem Unterricht über den Gebrauch dieser Zeichen, in allen diesen Tonarten ist, sagt uns mit ausdrücklichen Worten, daß die oberste Zeile der Noten für die Worte, und die untere für die Leyer sey. l) Und in der Folge zeigt er, daß sie mit einander im Einklange waren, sowohl durch seine Erklärungen, als dadurch, daß er sie dem nämlichen Ton, in allen Tonleitern, gegenüber setzt.

Bey diesem Schriftsteller findet man die Noten des großen Systems der lydischen Tonart, im diatonischen Klanggeschlecht, in folgender Ordnung:

Z ꓶ R Φ C P M I Θ Γ Ʊ Z E Ʊ ⊖ ꓕ M′ I

⊢ Γ L ⊧ C ∪ ꓶ ∢ V N Z ⊑ ⊥ Z ꓶ ⊢ ꓶ ∢′ m)

Und diese Zeichen erklärt er auf eine solche Art, daß gar kein Zweifel übrig bleibt, daß sie nicht einerley bedeutet hätten.

„gegen wiederum andre, eine seltsam ausgedachte Zusammensetzung aus den verschiednen „Theilen von großen Thieren, Vögeln und Gewürm, im Meer und auf dem Lande, „waren.“ WARB. Div. Legat. Vol. III. p. 178.

l) Σημεια τα μεν ανω, της λεξεως τα δε κατω της κρουσεως. Introd. Mus. edit. *Meibom.* p. 2. — Eben diesen Umstand bestätigt auch Gaudentius, p. 23.

m) Es ist etwas sonderbar, daß die Noten für die Stimme in der alten Musik über die Noten für die Leyer, und folglich weiter von den Worten entfernt geschrieben wurden. Meibom giebt indeß in seiner Vorrede, einen merkwürdigen Grund dieser Gewohnheit an, aus einem Fragment des ältern Bacchius: „Die obere Notenlinie ist „für das Gedicht; die untere für die Leyer; weil der Mund, welcher allein die Worte „hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne aus dem Instrument hervorbringen.“

7 ⊢ Proslambanomenos, ein unvollständiges Zäta, und ein horizontal gekehrtes Tau.

ꓶ Γ Hypatä Hypaton, ein umgekehrtes und ein rechtes Gamma.

B L Parypatä Hypaton, ein unvollkommenes Beta, und ein umgekehrtes Gamma.

Φ F Hypaton Diatonos, ein Phi, und ein doppeltes Gamma.

C C Hypatä Meson; Sigma und Sigma.

P ◡ Parypatä Meson, ein Rho, und ein umgekehrtes Sigma.

M ꓶ Meson Diatonos, ein Mi und ein verlängertes Pi.

I < Mesä, ein Jota und ein liegendes Lamda.

Θ V Tritä Synenmenon, ein Theta, und ein umgekehrtes Lamda.

Γ N Synemmenon Diatonos, ein Gamma und Ni.

Ʊ Z Nätä Synemmenon, ein umgekehrtes Omega und Zäta.

Z ⊏ Paramesä, ein Zäta und liegendes Pi.

E ⊔ Tritä Diezeugmenon, ein Epsilon und verkehrtes Pi.

Ʊ Z Diezeugmenon Diatonos, so wie Nätä Diezeugmenon, welches die nämliche Saite auf der Leyer war.

ϴ ɥ Nätä Diezeugmenon, ein horizontales Phi, und ein kleines verlängertes Aeta.

⅃ ⊬ Tritä Hyperboläon, ein umgekehrtes Ypsilon, und ein halbes Alpha.

M′ ꓶ′ Hyperboläon Diatonos, ein Mi und ein verlängertes Pi, mit Accenten.

I <′ Nätä Hyperboläon, ein Jota und ein accentuirtes liegendes Lamda.

Wir haben es der unermüdeten Arbeit des gelehrten Meibom, in seinen Kommentarien über die alten griechischen Musiklehrer, besonders über den Alypius, zu danken, daß wir im Stande sind, diese Charaktere zu entziffern, die vor seiner Zeit, wegen der Unwissenheit und Vernachläßigung der Abschreiber der alten Handschriften, so sehr verändert, verfälscht, entstellt und verworren waren, daß man sie gar nicht mehr erklären und verstehen konnte.

Bey Untersuchung der drey Diagrammen des Alypius, worinn er die Notenbezeichnung aller der funfzehn Tonarten in jedem Klanggeschlechte liefert, habe ich oft gesucht, irgend eine Regel für den Gebrauch verschiedner Arten von Buchstaben aufzufinden, oder eine Ursache der Verwirrung, worinn sie in der Tonleiter durch einander gesetzt sind. Ich glaubte etwas von einem historischen Grunde hievon heraus zu bringen, wenn ich hätte entdecken können, daß man die gewöhnlichen Buchstaben des Alphabets in einer ordentlichen Reihe gebraucht hätte, um die aufsteigenden oder niedersteigenden Töne in irgend einer Tonart der verschiednen Klanggeschlechter zu bezeichnen. Denn es stand natürlich zu vermuthen, daß man sich bey dem ersten Gebrauch des Alphabets zu Noten sowohl, als zu Zahlen, an die regelmäßige Ordnung halten mochte; und wenn man solch eine Regelmäßigkeit, in irgend einer Tonart der drey Klanggeschlechter hätte entdecken können; so hätte man annehmen dürfen, daß diese Tonart die erste gewesen wäre, bey welcher man die Buchstaben des Alphabets gebraucht hätte.

Es scheint freylich einige Regelmäßigkeit da zu seyn, wenn man das Auge schräge aufwärts von Mesá zu Nät. Hyperboláon, in allen den Klanggeschlechten, kehrt, vornehmlich in dem enharmonischen Diagramm, wo die Buchstaben in Vierteltönen fortschreiten, wie gemeiniglich der Fall ist; aber doch finden sich hier manche Ausnahmen; und ich suchte umsonst die Regel für diese Ausnahmen zu finden. Alle die Noten in der horizontalen Reihe der verschiednen Diagramme sind von gleicher Höhe; aber sie werden oft durch verschiedne Charaktere ausgedrückt, für welche ich keinen hinreichenden Grund zu finden im Stande war. Und dagegen werden auch oft Noten von verschiedner Höhe durch das nämliche Zeichen angedeutet, welches ich eben so wenig zu erklären weiß. Die Buchstaben und die Tonleiter gehen in einer geraden Reihe von Vierteltönen eine Zeitlang fort; aber hernach wird wieder, ohne daß man weiß warum, ein Buchstab entweder ausgelassen oder wiederholt, wodurch alle Ordnung wieder unterbrochen wird. Ich vermuthe indeß vielmehr, daß diese Schwierigkeiten aus den Tonarten entstehen mögen, wovon die eine um einen halben Ton höher ist, als die andere. Ptolomäus redet B. II. Kap. 2. von den Unbequemlichkeiten dieser Stellung der Tonarten, die von der Nothwendigkeit herrühren, in einigen derselben, die Stimmung aller Saiten zu verändern.

Ich vermuthe gleichfalls, daß da, wo die nämliche Note, in der nämlichen geraden Linie, durch verschiedne Zeichen ausgedrückt wurde, diese Bezeichnung für die Leyer gehörte; und daß die zwey verschiednen Töne mit dem nämlichen Zeichen, für die Finger, angedeutet wurde.

Nach einem langen und mühsamen Nachdenken über diese Diagrammen, läuft alles das, was ich von Regelmäßigkeit und Stätigkeit in ihnen entdecken kann, auf folgendes hinaus:

1. In allen drey Klanggeschlechtern wird das bloße Alphabet für die obere Oktave des Disdiapason gebraucht, die mit A beym Semiton über Nätá Hyperboläon anfängt, und allemal mit Ω im Mesá sich endigt. Von da hinunter wird das zweyte Alphabet gebraucht, *) welches aus den verzognen und verstümmelten Buchstaben besteht, aber in der nämlichen gewöhnlichen Ordnung des Alphabets, allemal von Mesá an, bis zum getheilten Phi, ⊐ ⊏, in Proslambanomenos der hyperderischen Tonart.

Die Ordnung der Buchstaben in diesen verschiednen Fällen, wird zwar zuweilen unterbrochen, aber nirgends, so viel ich habe entdecken können, umgekehrt, oder durch einander geworfen. Hernach werden von dem Semiton über Nätá Hyperboläon aufwärts bis *dd*, die Oktave von Nätá Synemmenon, sechs andre Charaktere gebraucht, und diese sind noch die sechs letzten Buchstaben des Alphabets in verschiedner Gestalt; wenn man diese, von ⊥ ⅄, bis ℧ Z, niederwärts verfolgt, so wird man sie eben so regelmäßig finden, als die vorigen Buchstaben.

Wenn man die drey Oktaven und einen Ton voll machen, und alle funfzehn Tonarten ganz liefern will, so braucht man noch dreyzehn Charaktere mehr, die aus dem ersten Alphabet ordentlicher Buchstaben wiederholt werden, das ℧ zu Anfang ausgenommen. Nach diesem Zeichen gehen sie ordentlich abwärts von A′ bis OK′, und unterscheiden sich nur bloß durch den nebenstehenden Accent. Das bloße Alphabet wird also bis zur Mesá gebraucht, und das verzogene Alphabet von Mesá bis Proslambanomenos. Sechs neue verzogene Buchstaben kommen indeß noch vor, von der Oktave über Tritá Synemmenon, bis hinauf zu der Oktave über Nätá Synemmenon; und dreyzehn alte Buchstaben, bloß mit dem Zusatz eines Komma, von da hinauf zu der doppelten Oktave über Paramesá.

*) Vid. *Meibom.* in Praefat.

2. In dem enharmonischen und chromatischen Klanggeschlechte sind die Tonzeichen völlig einerley, und stehen in der nämlichen senkrechten Ordnung, in allen ihren Tonarten. Bloß die chromatischen Lichani, die unterscheidenden Saiten jedes Klanggeschlechts, werden, wie Meibom bemerkt, mit einem Strich bezeichnet, um sie von den enharmonischen Lichanen zu unterscheiden. o)

3. In allen drey Diagrammen haben die Saiten, die Lichanen ausgenommen, die nämliche Bezeichnungsart. Dieß wird man gewahr, wenn man irgend eine von den Tonarten, senkrecht hinan und hinab steigend, untersucht, und die rothen Charaktere, welche die Lichani sind, ausläßt; denn die Ordnung der übrigen, nämlich der schwarzen, wird man in allen Klanggeschlechtern durchaus einerley finden. So viel scheint in allen den Diagrammen des Alypius, wie sie Meibom bekannt gemacht hat, und worüber diese Anmerkungen eine Art von Kommentar sind, ausgemacht und gewiß zu seyn.

In Ansehung der Vielheit der Charaktere, läßt sichs natürlicherweise vermuthen, daß die Griechen ihre Notenbezeichnung anfiengen, als der Umfang der Töne noch klein war. Da dieser sich hernach erweiterte, so sahn sie sich genöthigt, die Anzahl ihrer musikalischen Zeichen nach und nach zu vermehren. Und nachdem diese Methode der Notenbezeichnung mit Buchstaben einmal eingeführt war, so fielen sie natürlich am ersten darauf, die nämlichen Buchstaben zu wiederholen, die sich so leicht durch ihre Stellung, Verkürzung oder Verlängerung, oder durch Accente, verändern ließen. Die Ordnung der Noten für die Instrumente ist viel wilder und unerklärlicher, als die Folge der Singenoten, auf welche sich die bisherigen Anmerkungen einschränken.

Ich trage Bedenken, diese Abhandlung mit diesen muthmaßlichen Erklärungen noch weiter anzufüllen, obgleich fast kein einziger die alte Musik betreffender Umstand ist, der nicht dergleichen Erklärungen fodert. Indeß scheinen doch, bey so viel Zweifel und Dunkelheit, zwey Punkte ganz klar und erweislich zu seyn: erstlich, daß das enharmonische Klanggeschlecht, welches in Diäsen, oder Vierteltönen, fortschreitet, in seiner Notenschrift das ordentlichste ist; woraus man fast schliessen sollte, daß dieß Geschlecht, so unnatürlich und schwer es uns auch vorkommt, nicht nur sehr alt, sondern das erste gewesen seyn muß,

o) Die dritte hinaufsteigende Saite von jedem der beyden untersten Tetrachorde, heißt Lichanos.

das man aufschrieb, und folglich, zu einer gewissen Zeit, das gangbarste und gewöhnlichste. p) Zweytens, daß es üblich gewesen seyn muß, die gewöhnlichen Tonleitern oder Diagrammen rückwärts zu lesen, von den höhern Tönen auf die tiefern herunter. Und, da alle die alten Tonarten aus kleinern Terzen und Septimen bestanden, so muß dieß dem Ohre weit angenehmer gewesen seyn, als das Hinaufsteigen, da sie keine große Septime hatten. Hieraus folgt aber doch nicht, daß man die Tetrachorde allezeit in dieser Ordnung gelesen habe; denn diese waren weit älter, als die alphabetische Notenschrift, und folglich lange von den tiefern Tönen zu den höhern hinauf gestimmt und eingerichtet.

Wenn man diese Unterscheidungen aus der Acht läßt, so muß ein allgemeiner Skeptizismus über alles, was zur alten Musik gehört, daraus entstehen. Sobald man aber nur die Intervallen richtig bestimmt, so verschlägt es fast eben so wenig, ob man die Tonleiter von oben nach unten, oder von unten nach oben, liest, als, ob ein Kind die neuere Skala von G im Diskant, oder von G im Baß an, hersagen lernt.

Die Tonleitern des Aristoxenus, Euklid und Alypius, fangen freylich mit Proslambanomenos an; wenn aber gleich diese Note in den Beschreibungen und Erklärungen der Töne in den verschiedenen Systemen zuerst genannt wird, und folglich oben an auf der Seite steht, wo ihrer gedacht wird; so folgt daraus doch nicht, daß sie der höchste und feinste Ton dieser Tonleiter war, oder daß sie von der kürzesten Saite der alten Leyer hervorgebracht wurde. q) So sehr aber ist alles das streitig, was die alte griechische Musik betrift, daß man sogar daran gezweifelt hat, ob diese Grundnote die höchste oder tiefste der Tonleiter gewesen sey.

Galilei, Zarlino, Bontempi, Tevo, Rousseau, Dr. Brown und andre, haben behauptet, die Wörter, hoch und tief, hätten bey den Alten ganz was anders bedeutet, als bey den Neuern; ohne sich, wie sie billig hätten thun sollen, gegen diejenigen Folgerungen in Ansehung der Lage der Ton-

p) S. Abschnitt *II.*

q) Wollte man im Schreiben eine wörtliche Beschreibung der neuern musikalischen Skala, ohne Noten, geben, so würde sie eben so aussehen: *Γ ut, A re, B mi, C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, A la mi re, B fa, B mi, C sol fa ut, etc.*

leiter zu verwahren, die der Leser natürlicherweise aus dieser Behauptung herleiten mußte.

Dr. Pepusch behauptet geradezu, und ohne die geringste Milderung des Zweifels, oder, ohne sich auch nur auf die Anführung eines einzigen Beweisgrundes zur Vertheidigung seiner Meynung einzulassen, „daß es bey den Griechen gebräuchlich gewesen sey, sowohl eine herabsteigende als hinaufsteigende Tonleiter anzunehmen; wovon jene von den hohen Tönen zu den tiefen gerade in eben den Intervallen fortgegangen sey, wie diese von den tiefen zu den hohen Tönen. Der erste Ton einer jeden, sagt er, war der Proslambanomenos.“ r)

Und doch finden sich keine Beyspiele von diesen umgekehrten Tonleitern, weder beym Aristoxenus, Euklid, noch irgend einem von den ältesten und besten Schriftstellern. Boethius, Bryennius, und noch ein anderer von den neuern Kompilatoren, haben freylich die Sache durch zweydeutige Ausdrücke dunkel gemacht, die solch eine Auslegung zu vertragen scheinen; s) und Dr. Pepusch, das Orakel seiner Zeit, der es wenigstens an Dunkelheit seiner Aussprüche dem delphischen Orakel gleich that, verstand sich sehr leicht zu einer jeden Folgerung, die eine musikalische Streitfrage in geheimnißvolle und künstliche Schwierigkeit verwickeln half.

Es scheint, daß alle diese Unordnung und Verwirrung, von dem Mangel an Genauigkeit in der musikalischen Nomenklatur der Griechen entstanden ist. Die Vorwörter, *υπο*, *sub*, *υπερ*, *super*, und die Beywörter, *υ[illegible]*, [illegible]*mus*, und *νητος*, *imus*, wurden offenbar von Tönen mehr gebraucht, um ihre Stelle auf der Leyer und in den Diagrammen anzudeuten, als die Länge der Saiten oder die Tiefe und Höhe ihrer Töne zu bezeichnen.

Dr. Wallis, in seinem Anhange zur Harmonik des Ptolemäus, t) erörtert diese Schwierigkeit auf folgende Weise:

„Die Griechen brauchten das Wort Hypatá, der oberste Ton, wiewohl „es der niedrigste Ton oder die niedrigste Saite des Tetrachords war; und Nétá, der niedrigste oder letzte, ob es gleich der höchste war. (Dieß gesteht

r) Philos. Transact. No. CCCCLXXXI. p. 225. und *Martyn's* Abridgm. Vol. X. P. I. p. 2[illegible]1.

s) *Meibom.* in *Gaudent.* p. 33. und *Wallis* in *Bryennio*, p. 364. seq.

t) p. 159. edit. in fol.

„auch Heinrich Stephanus bey dem Worte *νητη*, welches er durch *ultimam*
„*seu imam* erklärt, und *παρανητη*, *imae proximam*.) Diejenigen also, wel-
„che diese Namen zuerst brauchten, nahmen sie anders als wir, und nannten
„tief hoch, und hoch tief. So nennt auch Nikomachus, S. 6. den höchsten
„der Planeten, Hypatä, und den Mond, den niedrigsten für uns, Nätä.
„Auch Boethius, in seiner Abhandlung über die Musik, setzt in allen seinen
„Diagrammen die tiefen Töne oben an, und die hohen unten an. Er macht
„aber den Schluß, daß wir nicht auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Wör-
„ter, *summus* und *imus*, sehen, sondern Hypatä und Nätä für den ersten
„und letzten, oder vornehmsten und niedrigsten Ton, nehmen müssen, wie Ari-
„stides Quintilianus, S. 10. gethan hat.“

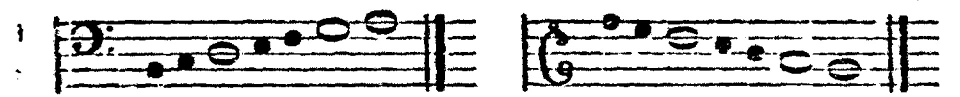
Auf der ersten oder merkurischen Leyer wurde die längste Saite, welche den tiefsten Ton hervorbrachte, weil sie auf dem Instrument, eben wie auf der neuern Harfe, oben an stand, Hypatä, der höchste Ton genannt; und Nätä wurde, aus eben dem Grunde, in der Folge bey Erweiterung der Tonleiter, der niedrigste Ton genannt, ob er gleich der höchste und feinste war. Tritä, die dritte Saite von oben in den beyden letzten Tetrachorden, hatte ihren Namen, wie die Terz auf unsern Geigen, in Vergleichung mit den kürzesten Saiten. Aus einer Stelle beym Aristides Quintilianus,*) scheint es, als ob die Griechen bey der Benennung und Zählung der Noten ihrer Tonleiter, sichs allezeit zur Regel gemacht hätten, nach der Mesä zu zu gehen, und mit ihr zu schließen, weil sie die Richtschnur der übrigen Noten war, und in der Mitte der Stimme lag. Dieß bestätigt sich durch das schon angeführte Problem des Aristoteles; und dadurch wird zugleich das noch [illegible] erwiesen, was schon vorhin von der Ordnung der alphabetischen Note[illegible]sagt ist, wenn die Mesä allemal durch Omega ausgedrückt wurde. [illegible]cheint [illegible], daß die Griechen die untere Oktave des Disdiapasen hinauf, und die obere hinab gestiegen sind; denn sonst sieht man nicht leicht, warum die Saiten der obern Oktave Namen haben sollten, die sich offenbar auf eine hinabsteigende Tonfolge beziehen, und eine den Saiten der untern Oktave gerade entgegenstehende Ordnung haben. x)

*) S. 11. oben.

x) S. Meiboms gründlich scheinende Note über den *Aristid. Quintil.* p. 11

Νεάρα, in den zusammengesetzten Benennungen der Noten, bedeutet offenbar die nächstfolgende. Parypate, in der untern Oktave, ist also die nächste höhere; Paranátá, in der obern Oktave, die nächste tiefere. Eben das ist der Verstand bey dem Worte Tritá. Allein das Wort Nátá, die letzte, scheint wiederum eine hinaufsteigende anzudeuten — Und es war finster auf der Tiefe! — Diese Widersprüche erklären gewißermaßen die große Ungewißheit in Ansehung der Tonleiter; sie bleiben indeß allemal merkwürdig, und vielleicht eben so sehr, als irgend etwas von dieser Art.

Ich bin freylich zuweilen, wegen der anscheinenden seltsamen und widerlichen Melodie, welche die hinaufsteigenden griechischen Tonleitern hervorbrachten, auf die Gedanken gerathen, daß sie, bey ihrer Umkehrung, in Ansehung ihrer Intervalle, uns weit besser in die Ohren fallen, und daß dadurch manche Schwierigkeiten gehoben seyn würden; ich fand aber bald, daß alsdann doch andre noch unerklärlichere zurück blieben. Man lasse Proslambanomenos ganz beyseite, als eine Note, die ohne Unterschied oben oder unten in der Tonleiter hinzu kommen konnte, und vergleiche die Intervalle unsrer diatonischen absteigenden Tonleiter im natürlichen C, mit den Intervallen der Griechen in der hyperdorischen niedersteigenden Tonart; so wird man finden, daß die Intervallen die nämlichen sind:



Diese Hypothese hätte sich durch viele Stellen in den griechischen Schriftstellern vertheidigen lassen; allein widerspenstige Thatbeweise hätten sich dann dagegen aufgelehnt, und sie am Ende gänzlich umgeworfen.

Die Widersprüche in Ansehung der Tonleiter sind eine Materie, die mehr Zeit und Nachdenken foderten, als ich darauf zu wenden vermochte; indeß wollte ich sie nicht gern eher verlassen, bis ich noch irgend einer unwidersprechlichen Regel gefunden hätte, wie sich diese Streitfrage entscheiden ließe, da die wenigen übriggebliebenen Fragmente griechischer Musik, durch einen Mißverstand, in diesem Stücke eben so würden verhunzt werden, als ein Gedicht, wenn man es rückwärts lesen wollte.

Am Ende entdeckte ich eine untrügliche Regel, dazu in den Werken des großen Euklides, den man so viele Jahrhunderte hindurch, als Gesetzgeber der Mathematiker angesehen hat, und dessen Schriften von jeher ihr Gesetzbuch gewesen sind. In seinem Abschnitt vom Kanon, y) S. 37. der Meibomischen Ausgabe, nimmt er Proslambanomenos als die ganze Saite. Wenn sich also irgend etwas in der alten Musik gewiß ausmachen läßt, so ist es dieß: daß diese ganze Saite den niedrigsten Ton in der griechischen Tonleiter vorstellte, der, in der hyperdorischen Tonart einerley war mit der Note, A —

die halbe Saite, Mesä, mit ihrer Oktave, a — — —

das Drittheil, Nätä Diezeugmenon, mit der Quinte der Oktave, e,

und der vierte Theil der Saite, Nätä Hyperboläon, mit der doppelten Oktave, aa, — — — — — — —

welches alle die Konsonanzen sind, die die Alten zuließen. Acht Neuntheile der Saite gehören für den Ton Hypatä Bareia, *gravis*, welches B im Basse ist, ein Ton höher als Proslambanomenos, oder A.

Dieser Abschnitt der Notenlinie also, welcher den Ton A andeutet, muß allem Zweifel über die Ordnung der Tonleiter ein Ende machen, welcher aus der verkehrten Anwendung der Wörter hoch und tief etwan entstanden ist, die bey allen ältern und ächten griechischen Schriftstellern über die Musik beständig vorkommen.

Und itzt, da wir mit der Tonleiter fertig sind, wollen wir wieder auf die Tabulatur kommen.

Die Vielheit der Noten in der alten griechischen Musik, muß unstreitig das Studium derselben mühsam und langwierig gemacht haben, selbst da schon, als die Kunst an sich selbst im Grunde sehr einfach war. Es ist daher kein Wun-

y) Unter Kanon muß man hier eine einzelne Saite verstehen, die mit beweglichen Stegen durchschnitten war, und zur Richtschnur der Regel dient, musikalische Intervallen, und das genaue Verhältniß von Ton zu Ton zu bestimmen.

der, daß Plato, z) wenn er gleich nicht wünschte, daß junge Leute zu viel Zeit auf die Musik wenden sollten, ihnen erlaubte, drey Jahre bloß der Erlernung ihrer Anfangsgründe zu widmen; und doch glaubte, er habe dieß Studium auf seine kürzeste Zeit eingeschränkt. Am Ende dieser Zeit aber war ein Schüler der Musik kaum im Stande, alle Noten zu nennen, und eine Melodie vom Blatte weg, wie wir es nennen, in allen Tonarten und Klanggeschlechtern zu singen, und sich zugleich dabey mit der Leyer zu begleiten; viel weniger ließ sichs erwarten, daß er in jeder Art von Rythmus fertig und sicher seyn, daß er Geschmack und Ausdruck in seiner Gewalt haben, oder im Stande seyn konnte, selbst eine Melodie auf ein neues lyrisches Gedicht zu verfertigen.

Es war weit schwerer, nach der Tabulatur zu singen, als einer Stimme oder einem Instrumente mit seinem Gesange zu folgen; so, wie es weit schwerer ist, die chinesische Sprache zu lesen, als zu sprechen, weil es der Schriftzüge eine so große Menge giebt. Wenn wir indeß itzt griechische Musik auffänden, so würden wir im Stande seyn, sie zu lesen; ohngeachtet man gemeiniglich glaubt, die alte Notenschrift sey gänzlich verloren gegangen. Wenn wir sie aber auch vielleicht noch völlig so entziefern können, als die Griechen nur immer gekonnt hätten; so ist es uns doch itzt unmöglich, und wirds immer bleiben, den griechischen Gesang in Phrasen einzutheilen, ihn zu accentuiren, und ihm den ursprünglichen und wahren Ausdruck zu geben. Denn es ist mit der Musik jedes Landes, wie mit der Sprache desselben. Sie mit den Augen lesen, und sie aussprechen, ist zweyerley; und wir können über den Ausdruck einer todten Musik zu keiner größern Gewißheit gelangen, als über die Aussprechung einer todten Sprache.

„Es ist indeß sehr zu verwundern, sagt Herr Burette, a) daß die alten Griechen, bey allem ihrem Genie, und in so vielen Jahrhunderten, während welcher sie die Musik trieben, niemals eine kürzere und bequemere Art, Töne niederzuschreiben, erfunden haben, als durch 1620 Noten; und daß sie nie darauf gefallen sind, ihre Tabulatur dadurch zu vereinfachen, daß sie die nämlichen Zeichen beydes für die Stimme und Instrumente hätten gelten lassen. Man wird vielleicht sagen, diese Verschiedenheit der Tabulatur finde sich noch itzt bey

z) *De Legib.* Lib. VII. ed. Steph. p. 812.

a) Memoires de l'Acad. des Inscr. T. V. p. 182.

uns, in Ansehung der Laute und einiger andrer Instrumente; allein dieser Unterschied ist beynahe schon abgeschafft." b) Und doch, ungeachtet der grosen Einfachheit unsrer Tabulatur, in Vergleichung mit der Alten, sind die neuern Notenzeichen noch immer so zahlreich, und so schwer zu verstehen und zu behalten, daß ein Musikschüler schon lange vorher Ohr und Stimme gehörig kann ausgebildet haben, ehe sein Auge im Stande ist, sie fertig zu lesen. Und es läßt sich behaupten, daß die Beobachtung der musikalischen Regeln schwerer ist, als musikalische Ausführung.

Es wäre daher der Mühe werth, die Schwierigkeiten der alten und neuern Musik einzeln zu berechnen, damit wir durch eine Vergleichung von beyden Seiten in Stand gesetzt würden, zu entscheiden, bey welcher sich die mehrsten Schwierigkeiten finden.

In Ansehung derer, welche die Notenbezeichnung betreffen, ist es vielleicht mehr Einbildung als Wahrheit, daß es ihrer so viel mehr in der alten Musik gebe, als in der neuen.

Denn, wenn gleich die Alten hundert und zwanzig verschiedne Charaktere für die Töne allein hatten, die Zeichen des Zeitmaaßes ungerechnet, und diese Charaktere, durch Veränderungen in den Tonarten und Klanggeschlechtern, bis auf sechszehn hundert und zwanzig vervielfältigt wurden; so müssen wir doch auch diese Veränderungen mit denen vergleichen, welche unsre sieben Schlüssel hervorbringen, worinn jede Note mit einem ♯ oder ♭ bezeichnet werden kann; und dann wird sichs zeigen, daß das Gedächtniß fast eben so sehr durch die neue, als durch die alte Notenschrift beschwert wird.

Unser Umfang ist freylich viel ausgebreiteter, als bey den Griechen; wenn wir ihn aber bloß auf drey Oktaven einschränken, welches der [illegible] der ganzen Reihe von Tonarten in dem großen System der Alten war; so werden wir sie-

b) Herr Burette hat der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften zu Paris eine Menge gut geschriebener Abhandlungen, fast über jeden Theil der alten Musik, vorgelegt. Wenn die Untersuchungen dieses gelehrten Akademisten mir glücklich zu seyn dünken, und mir durch Auflösung der Schwierigkeiten ein Genüge thun, so werde ich mir ohne Bedenken seinen Fleiß und seine Gelehrsamkeit zu Nutze machen; außerdem aber werd' ich es entweder selbst versuchen, diese Schwierigkeiten zu erläutern, oder freymüthig meine Unwissenheit und Unfähigkeit gestehen, den Lesern zulängliche Auskunft darüber zu geben.

ben Veränderungen für jeden von den zwey und zwanzig natürlichen Tönen haben, die sich in allem auf hundert vier und funfzig belaufen, ohne die durch ✕ und *b* hinzukommenden; und da diese noch einmal so viel betragen, so werden alle, zusammengenommen, ungefähr 455 verschiedne Bezeichnungsarten der in den drey Oktaven enthaltenen Semitöne ausmachen, ohne weder die äußersten Kreuze, noch doppelten b's mitzuzählen.

Hernach bedenke man die Verschiedenheit der Intonation, c) welche durch die Temperatur zwischen den Tönen in C dur und in Cis dur mit sieben Kreuzen entsteht, zwischen D dur mit zwey Kreuzen, und Des moll mit sieben b's; auch die verschiedne Lage der Töne in allen unsern vier und zwanzig Tonfolgen; zugleich bringt man auch die große Anzahl unsrer verschiednen Zeichen für die Dauer dieser Töne mit in Rechnung; so wird die Simplicität der neuern Notenbezeichnung nicht mehr so viel Vorzüge vor der ältern zu verdienen scheinen, als man gemeiniglich glaubt.

Doch, die Musik ist noch eine neue Kunst für uns, indem es erst ein paar hundert Jahre sind, seitdem das itzige System soll erfunden seyn; da hingegen die alte Musik einige tausend Jahre vorher blühte. Es ist daher gar kein Wunder, daß die unsrige noch nicht jede Bequemlichkeit der Notenbezeichnung erlangt hat. Indeß wage ichs, ungeachtet der Mängel der neuern Musik in einigen Stücken, zu behaupten, daß sie einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat; und ich berufe mich wegen der Wahrheit dieser Behauptung auf die tägliche Erfahrung derer, die guten Geschmack und feines Gehör besitzen.

Um meinen Lesern die alten und neuern musikalischen Systeme neben einander zur Vergleichung vorzulegen, will ich hier ein allgemeines Diagramm von beyden hersetzen, welches der gelehrte Meibom, in seinen Anmerkungen zum Euklid, entworfen hat:

c) Diese Verschiedenheit macht einen wirklichen Unterschied, und mancherley Schwierigkeiten in unsrer Notenschrift, indem *C*✕ und *D b* nicht nur zweyerley Töne auf vollkommenen Instrumenten sind, sondern auch durch zweyerley Zeichen in unsrer Tabulatur ausgedrückt werden.

Vollkommnes System der Neuern, verglichen mit dem grosen und allgemeinen System de. Alten.

Griechische Namen.	Notenschrift der Töne f. d. Hypodorische Tonart.			Alte Solmisation.		Neue Solmisationen.					Nam. Buchstaben v. n. d. hl. Gregor eingeführt.			Schlüssel	Griechische Namen für d. Töne der 2ten Oktav.
		M ʻI	M ʻI		τᾶ					la			ee		
		Ⱶ Λ	Ⱶ Λ	τᾶ	τᾶ				la	sol		dd	dd		
		⋏ ‹	Φ λ	τῶ	τῆ				sol	fa		cc	cc		
		B /	U Z	τῆ	τᾶ				♮ fa	mi		hh	♭b		
		I N		τε				la	mi	re		aa			Nete Hyperbolaeon.
		Π >		τῶ				sol	re	ut		g		𝄞	Paranete hyp. od. Hyp. Diat.
		Ʌ <		τη				la	ut			f			Trite Hyperb.
		M ʻI		τᾶ			la	mi				e			Nete Diezeug.
Nete Synemmenon.	Γ C	Γ Ɔ	τᾶ	τᾶ		la	sol	re			d	d			Paranete Diez. od. Diez. Diat.
Synemmenon Diatenos.	Τ ⅃	Τ ɯ	τῶ	τῆ		sol ♮	fa	ut			c	c		𝄡	Trite Diez.
Trite Synemmenon.	Ψ 2	Φ F	τῆ	τᾶ		fa	mi				b	♮			Paramese.
Mese.	Ω μ		τε		la	mi	re				a				
Mesen diat. od. Lichan. Meson.	∇ ⊣		τῶ		sol	re	ut				G				
Parypate Meson.	⌒ ω		τῆ		fa	ut					F			𝄢	
Hypate Meson	⊏ E		τᾶ	la	mi						E				
Hyp. Diat. oder Lichanos Hyp.	ꟻ Ƞ		τᾶ	sol	re						D				
Parypate Hypaton.	b ˘		τῆ	fa	ut						C				
Hypate Hypaton	3 ⁝		τᾶ	mi							H				
Proslambanomenos.	ϲ ⊢		τε	re							A				
	Ɔ ⁝		τᾶ	ut							Γ				

Zweyter Abschnitt.

Von den drey Klanggeschlechtern, dem diatonischen, chromatischen, und enharmonischen.

In der neuern Musik giebt es nur zwey Klanggeschlechter, das diatonische und chromatische. Diese bestehen in der Art, die Töne und Semitöne zu ordnen, woraus die Melodie zusammengesetzt ist. a)

In der alten Musik wurde der Ton nicht bloß in zwey Töne, wie bey uns, sondern auch der Semiton wieder in eine Diesis, oder einen Viertelton, eingetheilt. Diese drey Arten von Intervallen, der Ton, der Semiton, und die Diesis, machten den Unterschied der drey Klanggeschlechter aus.

Es ist oben schon angemerkt, daß die Quarte in der Musik der Alten allemal die Gränze der Töne war, und daß ihre äußersten oder höchsten und tiefsten Töne, *stantes*, *immobiles*, oder feststehend, waren. Wie die Oktave in der neuern Musik keine Veränderung zuläßt, sondern so vollkommen als möglich gestimmt wird; so durfte auch die Quarte in der alten Musik niemals von der Vollkommenheit abgehen. Die verschiednen Klanggeschlechter wurden also durch die Veränderungen bezeichnet, die in den beyden mittlern Tönen des Tetrachords vorgiengen, die man *mobiles*, veränderlich, nannte. Euklides definirt daher ein Klanggeschlecht, als die Abtheilung und Einrichtung des Tetrachords in Ansehung der Intervalle der vier Töne, woraus es besteht; und Pappus Alexandrinus sagt, die Klanggeschlechter bestünden bloß aus verschiednen Abtheilungen des Tetrachords.

a) Wenn nicht mehr als zwey Semitöne in einer Oktave vorkommen, so kann die Melodie im eigentlichen Verstande ächt diatonisch heißen.

Unsre heutige Chromatik läßt sich kaum mit dem chromatischen Genus der Alten vergleichen; denn bey ihnen würde schon jedes vorkommende *b* oder ✕, welches eine neue Tonart einleitete, eine Veränderung des Klanggeschlechts geheißen haben. Bey uns hingegen ist eine bloße Veränderung der Modulation, wenn sie auch eine Veränderung der Tonart veranlaßt, keine Veränderung des Klanggeschlechts. Denn so lange man die in der Harmonie und Melodie gebrauchten Töne zu irgend einem Tonsystem rechnen kann, läßt man es noch für diatonisches Klanggeschlecht gelten; und bloß eine regelmäßige Folge von zwey oder mehr Semitönen, aufwärts oder niederwärts, macht die neuere Chromatik aus.

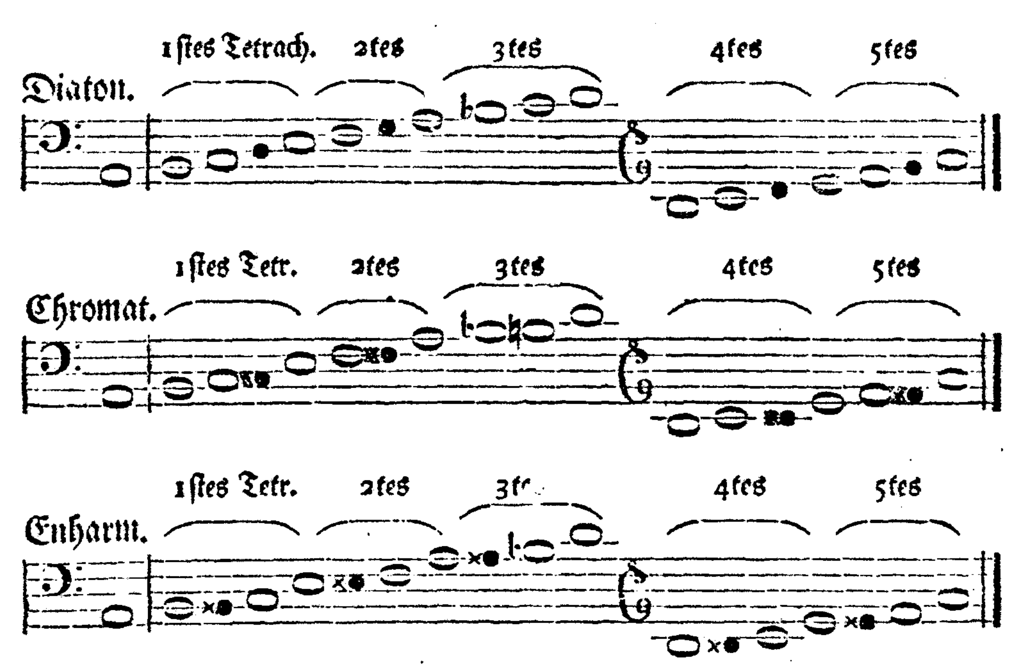
In dem diatonischen Geschlecht schritt die Melodie mit einem Semiton und zwey ganzen Tönen fort, als: *B_C D E* [Notenbeispiel]; und von der Folge zweyer Töne auf einander, erhielt dieß Klanggeschlecht den Namen des diatonischen, von διὰ, durch, und τόνος, ein Ton; d. i. in der Fortschreitung von einem Ton zum andern, die in der griechischen Musik nirgend anders statt fand, als im diatonischen Klanggeschlechte.

Das chromatische schritt mit zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einem Hemiditon, oder einer kleinern Terz, fort; als: *B C C*✕*E* [Notenbeispiel] Diese Modulation hielt zwischen der diatonischen und enharmonischen das Mittel; Martianus Kapella und Bryennius glauben daher, sie habe ihren Namen von χρῶμα, die Farbe. Denn so, wie die Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß, Farben heißen, so wird dieß Klanggeschlecht, sagen sie, das zwischen dem diatonischen und enharmonischen in der Mitte steht, das chromatische genannt. Rousseau sagt uns, in seinem Wörterbuche, man habe dieß Klanggeschlecht in gefärbten Noten zu schreiben pflegen, ohne jedoch irgend ein Zeugniß zum Beweise dieser Meynung anzuführen. *)

Das enharmonische Tetrachord gieng durch zwey Vierteltöne und eine große Terz, *B B*×*C E* [Notenbeispiel] Dieß Klanggeschlecht wird oft, vom Aristoxenus und andern, schlechthin ἁρμονία, *harmonia*, d. i. das wohl eingerichtete und geordnete, genannt.

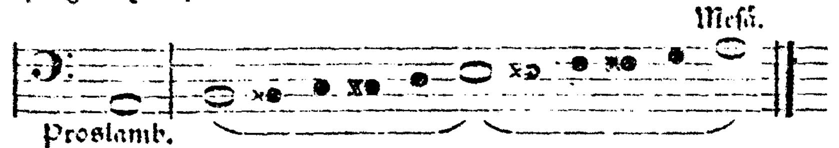
*) Rousseau führt eigentlich in seinem Wörterbuche (art. *Chromatique*) drey Ableitungen dieses Worts an, ohne für irgend eine zu entscheiden: die nämlich, deren Dr. Burney vorhin erwähnt, und die Marcianus Capella aus dem Aristides Quintilianus nahm; (de Mus. L. I. p. 18. edit. *Meibom.*) eine zweyte, weil das chromatische Klanggeschlecht das diatonische durch seine halben Töne abändre und verschönere, die in der Musik eben die Wirkung thun, wie die Abwechselung der Farben in der Malerey; und die dritte, die ihm der Verfasser mit Unrecht als die seinige beylegt, weil die Griechen die Töne dieses Geschlechts mit rothen oder andern Farben bezeichnet hätten. Freylich ist diese Ableitung wohl die unwahrscheinlichste; indeß macht sie Kircher in seiner Musurgie, L. I. p. 119; und, wie gewöhnlich, ohne weitern Beweis. Anm. d. Uebers.

Jedes von diesen drey Geschlechtern hatte einige Töne in seiner Tonleiter, die ihm eigenthümlich und charakteristisch waren, und einige, die es mit den andern beyden gemein hatte. Zum Exempel, *B C E F A B b* und *d* wurden in allen drey Klanggeschlechtern gebraucht; da hingegen *D G* dem diatonischen, *C*♯ und *F*♯ dem chromatischen, und *B*×, *E*×, und *A*× dem enharmonischen eigenthümlich waren. Eine vollständige Tonleiter jedes Geschlechts in neuern Noten wird diese Sache besser, als Worte, erläutern:



Hieraus sieht man, daß die ordentliche diatonische Tonleiter, gleich der neuern, aus Tönen und Semitönen bestand; die chromatische aus Semitönen und kleinern Terzen; und die enharmonische aus Vierteltönen und großen Terzen; Unterschiede, die man in Griechenland lange sehr strenge beobachtet zu haben scheint; da man auf der Leyer nur vier Saiten für jedes Tetrachord hatte, und die Flöten auf eine besondre Art für jedes Klanggeschlecht gebohrt waren, wobey man nicht dafür gesorgt hatte, auch die den andern beyden eigenthümlichen Töne hervorzubringen. Und doch finden wir, daß man zu Euklids Zeiten ein vermischtes Geschlecht, wie er es nennt, eingeführt

hatte. Dieser Schriftsteller, der unter allen Alten, die von der Musik geschrieben haben, so weit er geht, der deutlichste und verständlichste ist, hat uns folgende außerordentliche Tonleiter mitgetheilt, die bey dem vermischten Klanggeschlechte gewöhnlich war:



Man sieht hieraus, daß sechs Saiten dazu gehören, das Diatessaron, oder das Intervall einer Quarte auszufüllen, welches in jedem von den drey reinen und unvermischten Klanggeschlechtern nur vier Saiten brauchte; und die Oktaven vom Proslambanomenos bis zur Mesä, die in dem reinen diatonischen, chromatischen, oder enharmonischen Geschlechte nur acht Saiten hatten, mußte man in dem vermischten Geschlechte mit zwölfen ausfüllen. Es ist daher eine von Perrault [b]) gemachte Anmerkung über den Vorzug der neuern Tonleiter vor der ältern, weil sie eine größere Anzahl von Tönen in dem Umfang einer Quarte hat, nicht so vortheilhaft für uns, als es anfänglich scheint. Denn die Anzahl der Noten ist in beyden gleich groß; nur mit dem Unterschiede, daß die Alten kein *G* mit einem ✕, oder *E* mit einem *b* hatten; und daß die Neuern keine Diesis, oder kein Intervall eines Vierteltons, zwischen *BC*, *EF*, oder *A* und *B b* haben.

Aristoxenus sagt uns, daß selbst zu seiner Zeit die Abtheilung und die Gränzen der Klanggeschlechter noch nicht genau festgesetzt waren; und Aristides Quintilianus redet von verschiednen Klanggeschlechtern, oder Arten von Intervallen, die lange nicht mehr gebräuchlich, aber uralt wären; dabey aber so wild und unregelmäßig, daß sie seit der Zeit, da die Musik einen höhern Grad der Vollkommenheit erreicht, und man die Regeln der drey vornehmsten Klanggeschlechter festgesetzt hätte, von den besten Tonkünstlern nicht mehr gebraucht wären. Eben dieser Schriftsteller behauptet, Plato rede in seiner Republik von diesen barbarischen Eintheilungen der Tonleiter, oder von den alten Harmonien, wie man sie zu nennen pflegte, und nicht von den gewöhnlichen Tonarten eben dieses Namens, wenn er einige davon zuläßt, und andre verwirft.

b) Essais Physiques, Tom. II.

Die Alten schrieben jedem Klanggeschlecht eigenthümliche Wirkungen zu, und reden von manchen charakteristischen Unterschieden derselben, die uns itzt ganz eingebildet und chimärisch vorkommen. Vielleicht sind sie, wenn sie jemals existirt haben, durch die neuere Harmonie verloren gegangen. Aristides Quintilianus sagt, S. 111: Das diatonische Klanggeschlecht sey männlich und ernsthaft; das chromatische angenehm und pathetisch; und das enharmonische belebend und sanft. Vitruv sagt von dem enharmonischen, es sey auf eine vorzügliche Art ernsthaft und majestätisch. [c])

Und Plutarch, in seinem ersten Versuche wider Kolotes den Epikuräer, wirft die Frage auf: „Warum zerschmelzt das chromatische Klanggeschlecht die Nerven und lößt sie auf; und warum stählt sie das enharmonische, und besänftigt das Gemüth nach seiner Unruhe?“

Aristides Quintilianus sagt, an einem andern Orte, [d]) von den Klanggeschlechtern, das diatonische sey das natürlichste, weil alle, die Ohren haben, wenn sie gleich keine Musik verstehen, im Stande sind, es zu singen.

Das chromatische ist künstlicher; [e]) denn es kann nur von Musikverständigen gesungen werden.

Das enharmonische ist das feinste und schwerste von allen, und ist bloß von den größten Künstlern gewählt und bearbeitet worden.

c) Cantus eius maxime grauem et egregiam habet auctoritatem. — — Vielleicht hat die Idee von einer größern Tonfolge, welche der enharmonische Ditonus dem Gehör eindrücken mußte, zu der Vorstellung etwas beygetragen, daß die Musik in diesem Klanggeschlechte belebend sey; wie sie aber zu gleicher Zeit ernst und besänftigend, belebend und sanft, seyn konnte, läßt sich nicht wohl begreifen. Die Römer haben dieß Klanggeschlecht nie gekannt, denn es war schon verloren gegangen, ehe bey ihnen die schönen Künste in Flor kamen; und Aristides Quintilian, der nach dem Vitruv lebte, konnte die Wirkungen desselben nur bloß aus mündlicher Ueberlieferung kennen. Er schreibt ihm sehr entgegengesetzte Eigenschaften zu: διεγερτικον δ' ἐςι τουτο καὶ ἤπιον; welches Meibom übersetzt: excitandi autem vim habet, et est mansuetum. Indem ich aber in seinen Anmerkungen nach einer Auflösung dieses Widerspruchs mich umsehe, finde ich, daß er glaubt, diese Stelle sey verfälscht.

d) p. 19. Edit. Meibom.

e) Ein gelehrter Freund von mir hat eine natürliche und leichte Verbesserung des Textes in dieser Stelle vorgeschlagen, die so, wie sie im Meibom steht, kaum verständlich ist. Sie besteht bloß in einer Versetzung der Endungen der beyden letzten charakteristischen Beywörter.

Die Alten haben solche Wunder von diesem längst verlornen, und längst bedauerten Klanggeschlechte erzählt, daß hier eine besondre Erörterung über seine Existenz und Eigenschaften nothwendig zu seyn scheint. Nichts ist neuern Tonkünstlern so schwer zu begreifen, als daß jemals gefällige Wirkungen und Eindrücke durch Intervalle hätten können hervorgebracht werden, die sie selbst zu machen nicht im Stande sind, und denen man, wenn sie dieselben auch machen, und in die Melodie hinein bringen könnten, keine Harmonie würde geben können, die dem Ohre angenehm, oder den Regeln des Kontrapunkts gemäß wäre.

Und es giebt so viele Widersprüche in den Nachrichten der alten Schriftsteller über diese Art von Musik, daß nichts anders, als eine Hypothese, ihnen einige Wahrscheinlichkeit zu ertheilen vermag. Ich wag' es daher, mit Erlaubniß meiner Leser, meine Muthmaßungen über diese Sache in die Form einer Hypothese zusammen zu werfen, und gebe ihnen zugleich die Versicherung, daß es die einzige ist, die ich in diesem ganzen Werke zu wagen gedenke.

Ueber die alte Enharmonik.

Aus verschiednen Stellen der alten Schriftsteller über die Musik ergiebt sichs, daß bey den Griechen zwey Arten enharmonischer Melodien üblich waren; und wir finden nicht, daß in der ältesten davon die Diesis, oder der Viertelton, jemals vorgekommen sey. Diese werde ich, in dem nachfolgenden Versuche, durch den Namen der **alten Enharmonik** unterscheiden. Die andre Art, worinn der halbe Ton in zwey Viertheile abgetheilt war, und die eine Verfeinerung jener erstern gewesen zu seyn scheint, werde ich die **neue Enharmonik** nennen.

„Die Zahl der vier Saiten, wovon das Tetrachord seinen Namen hatte, sagt Herr Rousseau, [a]) war so wenig wesentlich und nothwendig, daß „wir Tetrachorde in der alten Musik finden, die bloß drey Saiten hatten. Der„gleichen waren, eine Zeit lang, die enharmonischen Tetrachorde.“ Er gedenkt eben dieses Umstandes, wenn er von Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts vom Olympus redet. [b])

a) Dict. de Mus. art. TETRACHORDE.

b) Art. ENHARMONIQUE.

Da nun die einzige Quelle dieser Behauptungen eine Stelle in Plutarchs Gespräche von der Musik zu seyn scheint, die in der That merkwürdig ist, so will ich hier davon eine möglichst treue Uebersetzung geben:

„Olympus wird, nach dem Bericht des Aristoxenus, c) von den Ton„künstlern für den Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechts gehalten; „denn vor seiner Zeit war alles diatonisch und chromatisch. Er soll auf die„se Erfindung ungefähr auf folgende Weise gekommen seyn. Als er ein „Vorspiel im diatonischen Klanggeschlechte machte, gieng er zum öftern in sei„ner Melodie von der Paramesá und Mesá zu Parhypate Meson über, mit „Ueberschlagung des Lichanos, und bemerkte, daß dieß sehr schöne Wir„kung that. Hernach richtete er das ganze System (des Oktachords und Hepta„chords, wie ichs verstehe;) nach dieser Analogie ein, d) und da ihm das ge„fiel, nahm er es an, und setzte darinn, in der dorischen Tonart, ohne eine „Saite zu berühren, die dem diatonischen, dem chromatischen, oder auch selbst „dem enharmonischen Geschlecht eigenthümlich waren; und so entstanden seine „enharmonischen Melodien. Die erste darunter soll der Nomos oder die „Melodie gewesen seyn, welche die spondäische hieß, worinn keine von den Ab„theilungen des Tetrachords, (d. i. keins von den Klanggeschlechtern) ihren ei„genthümlichen Charakter behielt. e) (— — — — — — —
„— — — — — — — — — — — — —)

„Denn die genaue Enharmonik (ἐναρμονικὸν πυκνὸν) die itzt gebräuch„lich ist f) scheint nicht die Erfindung dieses Tonkünstlers gewesen zu seyn; wie

c) In einem nicht mehr vorhandenen Werke.

d) d. i. mit Vorbeylassung des dritten Tons, aufwärts, in jedem Tetrachord, dessen er sich bediente. Was für eine Melodie solch eine verstümmelte Tonleiter hervorbringen mußte, wird weiter unten gezeigt werden.

e) Dieß ist offenbar, Enharmonik ohne den Viertelton — Es fehlt hier übrigens eine lange unverständliche Parenthese. *)

f) Das heißt, mit der Diesis, oder dem eigentlichen enharmonischen Viertelton.

*) Die hier fehlende Stelle ist weder lang, noch Parenthese, noch so gar unverständlich; zumal, wenn man Burette's sehr gründliche und scharfsinnige Erläuterungen (Mem. de l'Acad. des Inscr. T. XIX. p. 285 seq. ed. d'Amst.) dabey zu Rathe zieht. Sie gehört indeß nicht genug zum Zweck, um sie hier, mit jenen Erläuterungen einzuschalten. Aber sie aus Plutarch's Text ganz wegzulassen, wie der Verfasser vorschlägt, um seine Hypothese desto mehr zu begünstigen, wäre doch wohl zu viel gefodert. A. d. Ueb.

„sich jedermann leicht davon überführen kann, der auf einen Flötenspieler „Acht giebt, der in dem altmodischen Stil spielt; denn dergleichen Spieler ma„chen gern den halben Ton zum nicht zusammengesetzten Intervall. Von „dieser Art waren also die ursprünglichen enharmonischen Melodien; in der „Folge aber wurde der halbe Ton getheilt, in den lydischen und phrygischen „Tonarten. Man sieht also, daß Olympus die Kunst zur größern Vollkom„menheit brachte, indem er eine Manier einführte, die den ehemaligen Ton„künstlern neu und unbekannt war, und der große Erfinder und Urheber der „ächten und schönen griechischen Musik wurde."

Herr Burette, der dieß ganze Gespräch Plutarchs, mit einer Uebersetzung, und einem weitläuftigen Kommentar, in den Abhandlungen der Akademie der schönen Wissenschaften, herausgegeben hat, scheint sichs gar nicht erklären zu können, daß Olympus keinen Ton berührt habe, der irgend einem von den drey Klanggeschlechtern eigenthümlich war. Und doch ist in dem ganzen Gespräche nichts so deutlich, als daß Plutarch damit sagen will, die drey Noten, deren sich Olympus in jedem Tetrachord bedient habe, wären allen den Klanggeschlechtern gemein gewesen. Er brauchte weder den Lichanos diatonos, der dem diatonischen Geschlecht eigen ist, noch den Lichanos chromatikos, noch selbst den Ton, sagt Plutarch, der itzt dem enharmonischen Klanggeschlecht eigenthümlich ist, das heißt, weder das natürliche *D*, noch *Cis*, noch das enharmonische *B* ×.
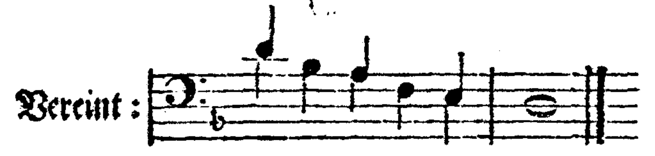
Allein, Burette verwechselt die alte Enharmonik mit der neuern. Er glaubt, die spondäische Melodie sey in der phrygischen Tonart gewesen, deren Aristides Quintilian S. 21. gedenkt; wenn gleich in dieser die Diesis vorkommt, da doch Plutarch ausdrücklich sagt, diese alte Melodie habe gar keine charakteristische Töne der drey Klanggeschlechter enthalten. Und das alles nimmt er an, um eine unverständliche Parenthese zu erklären, die man lieber ganz wegläßt, wenn man ihr keinen Sinn geben kann, der nicht mit den übrigen Worten des Textes streitet, der ohne diese Parenthese klar und verständlich ist.

Man muß Herrn Burette das Verdienst eines großen Fleißes und vieler Gelehrsamkeit zugestehen; er scheint aber nicht allemal eben so viel Scharfsinn, oder Muth genug gehabt zu haben, seine Unfähigkeit zu gestehen, unverständli-

che Stellen seines Verfassers zu erklären. Nirgend sieht er eine Schwierigkeit; alles erklärt er. Daher giebt es, bey aller seiner großen Gelehrsamkeit und Kenntniß des Alterthums tausend unverständliche Erklärungen in seinen Anmerkungen über den Plutarch. *En ecrivant*, sagte Fontenelle, *j'ai toujours taché de m'entendre* — Eine herrliche Regel! die billig jeder Schriftsteller zur seinigen machen sollte.
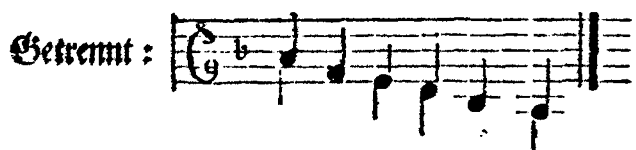
Ich sage dieß nicht, um Bureittens Verdienst herabzusetzen, da ihm fast alle nachherigen Schriftsteller über die Musik große Verbindlichkeiten haben, und da seine Arbeiten mir selbst vor allen andern vorzüglich brauchbar gewesen sind; sondern nur, um zu zeigen, auf wie wenig Schriftsteller man sich durchgängig verlassen, wie wenige man ohne Behutsamkeit lesen darf.

Die Stelle im Plutarch, welche die alte Enharmonik betrifft, habe ich getreu und so buchstäblich, als möglich, übersetzt. Man muß sich erinnern, daß die dorische Tonart, worinn Olympus seine Melodien gesetzt haben soll, mit unsrer Tonart D moll übereinstimmt. Wenn wir nun in den Tetrachorden dieser Tonart allemal den dritten Ton auslassen, so bekommen wir folgende Melodie, Olympus mag nun zwey vereinte, oder zwey getrennte Tetrachorde zu zu seinem System gehabt haben.

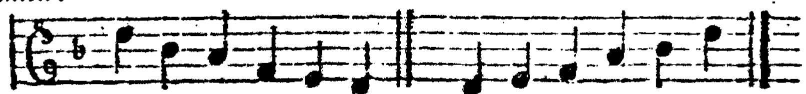
Vereint: 

Proslamban. bloß die Oktave vollzumachen.

Mesä oder Grundnote.

Getrennt: 

Diese beyden Tonleitern enthalten bloß die Intervallen, die in folgender Oktave vorkommen:



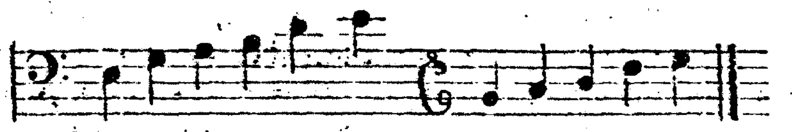
Dieß ist aber ganz genau die alte schottische Skala in Moll: ein Umstand, der jedem Leser Plutarchs auffallen muß, der nur einigermaßen mit den Intervallen der griechischen Tonleiter und mit schottischer Musik bekannt ist. *)

Der Abt Roussier redet in dem zweyten Abschnitt seines *Memoire sur la musique des anciens* von einer alten chinesischen Tonleiter von sechs Noten, deren auch Rameau Erwähnung thut. Man hat sie noch in Zahlen aufbewahrt; und nach Rameau's Auslegung, der die Zahlen von aufwärts gehenden Quinten erklärt, kömmt aus ihnen gerade die schottische Tonleiter heraus, nur daß Eine Note, die Oktav auszufüllen, in dieser hinzukommt: *C*, *D*, *E*, *G*, *A*, (*c*). Roussier behauptet, Rameau habe Unrecht; und freylich scheint auch der Grund, den er in Ansehung der Längen und Schwingungen (Sect. XXI.) wider ihn braucht, scheinbar genug. Aber Roussier hatte Interesse des Systems, das ihn bey der Entscheidung dieser Sache trieb; und das hatte Rameau nicht. Wenigstens muß man gestehen, daß Rameau's Erklärung die wahrscheinlichste und natürlichste Tonleiter giebt; weil darinn, wie in der schottischen und der alten enharmonischen Tonleiter, die Quarte und Septime weggelassen wird. Die einzige Probe chinesischer Musik, die Rousseau in seinem Wörterbuch aus dem du Halde gegeben hat, scheint Rameau's Tonleiter zu bestätigen. Denn eine einzige Stelle, zu Anfange des dritten Takts, ausgenommen, wo F so unschicklich mit herein kommt, daß man vermuthen sollte, es sey bloß durch Irrthum des Kupferstechers eingeschlichen, sind die Quarte und Septime des Grundtons durchgängig geflissentlich ausgelassen; und nichts kann schottischer seyn, als der ganze Gang dieser Melodie.

Alle Proben chinesischer Musik, die ich habe auftreiben können, und wovon ich verschiedne unter den Beyspielen der Nationalmusik im zweyten Bande meiner Geschichte liefern werde, sind von dieser Art. Und sie müssen es auch seyn, wegen der Einrichtung ihrer Instrumente, die keine Semitöne haben. Eins von diesen sah ich vor einigen Jahren zu Paris. Es gehörte dem Abt Arnaud von der französischen Akademie, und war eine Art von Sticcado, das aus hölzernen Stäben von verschiedner Länge bestand, die so wohlklingend, wie

*) Weitere Nachrichten und Untersuchungen, die schottische Nationalmusik betreffend, findet man in HAWKINS's General History of Music, Vol. IV. p. 1. seq. und in ARNOT's History of Edinburgh, 1779. 4to. Anm. des Uebers.

metallene, waren; diese lagen quer über ein hohles Gefäß, das wie ein Schiffsbauch aussah. Der Umfang begriff zwey Oktaven; und die Intervallen hatten folgende Ordnung:



Es läßt sich aber aus solch einer Tonleiter keine Musik verfertigen, die uns nicht an die Melodie in Schottland erinnern sollte, wovon sichs beweisen läßt, daß sie weit älter ist, als man gemeiniglich glaubt.

In Ansehung der chinesischen Musik hat mich Dr. Lind, ein vorzüglicher Kenner dieser Sache, der alles, was dahin gehört, mit philosophischem Geiste untersucht, und verschiedne Jahre in China zugebracht hat, versichert, daß alle die Melodien, die er dort gehört, eine große Aehnlichkeit mit den alten schottischen Melodien gehabt haben. *)

Doch, ich komme wieder auf die alte Enharmonik des Olympus. Was für ein Grad des Ansehens der Stelle im Plutarch gebühre, welche die Art ihrer Erfindung betrifft, will ich nicht entscheiden. Kein einziger andrer Schriftsteller erzählt, so viel ich habe finden können, diese Geschichte; wenn gleich viele außer dem Aristoxenus, von dem Plutarch diese Nachricht entlehnt hat, dem Olympus die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts beygelegt haben. Hat es aber zwey Arten desselben, eine alte und eine neue, gegeben; so kann man sich mit Recht wundern, daß kein einziger von den vielen Schriftstellern, die von den Klanggeschlechtern handeln, ein Wort hierüber gesagt hat. Indeß ist es auch unleugbar, daß dieser Umstand mehr in eine historische, als technische Schrift über die Musik gehörte; und dieß Gespräch Plutarchs ist die einzige historische Abhandlung über die Musik, die auf unsre Zeiten gekommen

*) In seinen angehängten Noten setzt der Verfasser hinzu, er habe, nach dem Abdrucke dieser Abhandlungen von Dr. Russel zwölf chinesische Melodien erhalten, die dessen Bruder, der verstorbene Dr. Alexander Russel, Verfasser der Naturgeschichte von Aleppo, mit aus China gebracht habe, die alle das bestätigen, was hier von dem Mangel der halben Töne in der chinesischen Skala, und von der großen Aehnlichkeit zwischen den chinesischen und schottischen Melodien, wegen Auslassung der Quarte und Septime, gesagt ist. Alle diese Melodien sind im Viervierteltakt, und mit Terzen versehen.

ist. g) Jene Nachricht wird darinn freylich nicht mit solchen Ausdrücken gegeben, daß wir sie bloß für die Hypothese eines einzigen Mannes halten dürften; sondern vielmehr als eine alte überlieferte Meynung, die unter allen Tonkünstlern gangbar war.

Der Lichanos aber, oder der dritte Ton von unten auf dem Tetrachord, scheint nicht der einzige gewesen zu seyn, den die alten griechischen Harfenisten und Flötenspieler in ihren Melodien gern ausließen. Plutarch bemerkt, h) daß sie sich in dem sogenannten σπενδειακα, σπενδειαζειτι τροπω, des Gebrauchs der Tritä, oder des dritten Tons von oben auf dem Tetrachord enthielten. Diesen pflegten sie, im Aufsteigen, zu überhüpfen, und διαβιβαζειν το μελος, d. i. die Melodie zur Paranetä übergehn zu lassen:



Ich muß hier nur noch bemerken, daß die Oktave, welche entsteht, wenn man die dritte Note, niederwärts, in zwey Tetrachorden ausläßt, wie die zweyte in der Enharmonik des Olympus ausgelassen wurde, gerade die chinesische Tonleiter des Abts Roussier i) giebt, und die Tonleiter des Instruments, das der Abt Arnaud besitzt.

Was ist aber nun τροπος σπονδειαζων, die spondäische Tonart oder Manier? Es scheint fast, daß sie einerley mit der spondäischen Melodie, das ist mit der zu den Libationen gesetzten Melodie des Olympus, gewesen ist, einer von denen, die zu Plutarchs Zeiten noch vorhanden waren; denn er sagt: „die „Griechen brauchen sie noch itzt bey feyerlichen Gelegenheiten."

Plutarch redet gleichfalls von den ältern Meistern, welche die Nätä, den höchsten Ton eines Tetrachords, ausließen; nicht aus Unwissenheit, sagt er; denn sie brauchten sowohl diesen Ton, als die Tritä in ihrer Instrumentalmusik; sondern „es würde in ihrer Vokalmusik eine Unehre für einen Tonkünst„ler gewesen seyn, sich der Nätä zu bedienen;" vielleicht wegen der Unschick-

g) Die Schrift des Aristoxenus, auf welche sich Plutarch beruft, war, Herrn Burette zufolge, historisch. Mem. de Lit. T. X. p. 309.

h) *Ibid.* p. 136.

i) S. sein Memoire, p. 24.

lichkeit bey Anstrengung der Stimme zur Hervorbringung einer Note, die für ihren natürlichen Umfang zu hoch war; indem Nátá die letzte und höchste Note der Tonleiter in allen Tonarten war.

Die Verwirrung, welche durch die Veränderung der Namen, nach der allmählichen Erweiterung des Systems, entstanden ist, und die Ungewißheit, was für ein System hier im Grunde gemeynt werde, ob das Hexachord oder Oktachord, ob vereint oder getrennt, wirft unstreitig einen dicken Nebel über diese ganze Nachricht in Plutarchs Dialog. Ich halte sie aber dem ungeachtet für die allermerkwürdigste Stelle über die alte Musik, die ich jemals gefunden habe, weil sie die einzige ist, die eine Art von Beschreibung, der alten griechischen Melodie an die Hand giebt. Alle die Regeln darüber beym Aristoxenus geben davon nicht den mindesten Begrif. Die Nachrichten von den Klanggeschlechtern geben uns freylich eine Idee von den Intervallen eines jeden; wir wissen aber mit dieser Idee eigentlich nichts zu machen. Wenn wir aber hören, man habe gewisse Noten in einer diatonischen Skala beständig überschlagen, so erlangen wir wirklich einigen, wenn gleich sehr allgemeinen Begrif von der Sache.

Nichts ertheilt einer Melodie einen so starken Charakter, oder ἦθος, wie die Griechen es nannten, als die beständige oder gewöhnliche Auslassung einzelner Noten in der Tonleiter. Gesetzt, man wüßte auch nicht aus dieser Stelle gewiß, was für Noten überschlagen wurden; so scheint doch die Sache, überhaupt genommen, ziemlich ausgemacht zu seyn, daß diese alten Tonkünstler, Urheber der alten ächten griechischen Musik, von welchen Plato, Aristoteles, und alle Schriftsteller als von Leuten reden, die es den neuern so sehr zuvor thaten, sehr gern die diatonische Fortschreitung unterbrechen, διαβαζειν, oder über gewisse Noten in der Melodie hinweg schreiten mochten; und hieraus wird es höchst wahrscheinlich, daß die Manier der alten griechischen Nationalmelodien sehr viel Aehnlichkeit mit der alten schottischen Musik gehabt habe. Wenn sie Melodien hatten, worinn man den Lichanos überschlug, so müssen beyde einander sehr ähnlich gewesen seyn; aber auch selbst die überschlagene Trità giebt einer Melodie gleichfalls ein sehr schottisches Ansehen: *)

*) Wenn man annimmt, daß *G* anstatt *E* der Grundton, und Dur anstatt Moll die Tonart sey, so entsteht durch diese Auslassung gerade die schottische Tonleiter.

und ich glaube überhaupt, daß die Vorbeylassung einiger Noten in der Tonleiter, welche überschlagne Terzen hervorbringt, auf das Ohr allemal fast die nämliche Wirkung thun wird.

Die chinesische Tonleiter, man mag sie nehmen wie man will, ist ganz gewiß sehr schottisch. Ich will hiedurch nicht behaupten, daß die eine Nation ihre Musik von der andern bekommen, oder daß eine von beyden ihre Melodie den Griechen zu verdanken gehabt habe, wenn sich gleich bey allen dreyen eine starke Aehnlichkeit findet. Indeß beweißt diese Aehnlichkeit wenigstens, daß sie alle weit natürlicher, und zugleich weit älter sind, als sie auf den ersten Anblick zu seyn scheinen. Die Chineser hasten sehr fest an alte Gebräuche, und sind eben so große Feinde von Neuerungen, als die alten Aegypter; hiedurch wird die Idee von dem hohen Alterthum dieser einfachen Musik noch mehr bestätigt. Und da man Grund hat zu glauben, daß sie der Melodie in der alten griechischen Musik sehr gleich war; so ist es nicht schwer, anzunehmen, daß es eine Art von Musik sey, die einem Volke von simpler Lebensart, während der Kindheit seiner Kultur und Künste natürlich ist. Bey diesem und bey andern schwierigen Punkten, ist es mein aufrichtiger Wunsch, dem Verstande meiner Leser zum wenigsten etwas von einer Idee anzugeben, woran er sich halten kann; und was meinem eignen Verstande die völligste Ueberzeugung giebt, dabey werde ich mich selbst mehrentheils beruhigen, ohne allen Glauben dadurch umzustoßen, daß ich einen ganzen Haufen abweichender Meynungen über einerley Sache anführe.

Ich gehe also weiter, und komme auf die künstlichere und

Neuere Enharmonik.

Die schon angeführte Nachricht von der Erfindung des Olympus scheint uns nicht bloß einigen Begrif von der alten griechischen Melodie zu geben; sondern trägt auch, wie mirs scheint, mit dazu bey, die wahre Enharmonik, mit der Diesis, etwas weniger unbegreiflich zu machen, als sie ohne diese Idee von ihrem Ursprunge seyn würde.

Wenn wir das enharmonische Tetrachord [musical notation] für sich betrachten, so scheint es ganz seltsam und unerklärbar zu seyn; nicht nur wegen

des getheilten Semitons, sondern auch wegen des Ueberschlagens eines Ditonus, worauf die Melodie in ihrer Fortschreitung eingeschränkt war, nach den beyden Diesen, aufwärts, oder vor ihnen, niederwärts. Herr Burette erklärt den Grund dieser Regel aus der eingeschränkten Anzahl der Saiten: „Das Tetrachord hatte nur vier Saiten, sagt er; drey davon wurden von dem „Semiton und seiner Theilung eingenommen; es war also nothwendig zu der „obern Note des Tetrachords überzuspringen, die ein festgesetzter Ton war, und „nicht wegbleiben konnte.“ Dieß war vielleicht, aus Nothwendigkeit, der Fall während der frühesten Zeiten der griechischen Musik; in der Folge aber muß diese Gewohnheit aus Wahl beybehalten seyn, und den ehrwürdigen und einmal eingeführten Melodien zu gefallen, die bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten gebraucht wurden, und die, viele Jahrhunderte hindurch, keine Veränderung litten. Und es ist leicht zu begreifen, daß sich eine Nation, die lange an die Auslassung gewisser Töne in ihren Melodien gewöhnt ist, nicht so bald wieder dazu bringen läßt, sie wieder zu brauchen. Dieß ist auch der Fall in der schottischen Musik, wo man keine Melodie für ächt hält, wenn nicht gewisse Töne darinn weggeblieben sind.

Doch, der Grund, den Burette von der Auslassung gewisser Töne in dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte angiebt, weil nämlich auf der Leyer nicht Saiten genug dazu gewesen wären, wird durch eine Stelle im Aristoxenus, S. 28. entkräftet, wo er die nämliche Regel für die Stimme giebt, und wo gar nicht von der Leyer die Rede ist, indem er ausdrücklich von der natürlichen Fortschreitung der Stimme handelt. Die Leyer und der Gesang waren wirklich wechselsweise einander untergeordnet. In den frühesten Zeiten scheint die Leyer die Stimme regiert, und ihre Intervallen, und ihren Umfang nach der kleinen Zahl von Saiten bequemt zu haben, womit sie bezogen war; obgleich in der Folge der Umfang der Stimme lange Zeit die Tonleiter der Instrumente begränzte, von welchen sie begleitet wurde.

Die Erzählung vom Olympus giebt uns indeß einen hinlänglichen Grund an die Hand, warum man weite Intervallen in dem enharmonischen Klanggeschlechte beybehielt. Denn die erste Tonleiter desselben war, nach dem Plutarch, diese: [Notenbeispiel] Und das war unstreitig eine natürli-

che und angenehme Melodie, obgleich von alter und schwermüthiger Art. Dieser Erzählung nach, die ich gern für wahr annehme; denn

— — — — — l'uom suole
Da facile credenza à quel che vuole;

wurde also die Diesis anfänglich in Melodien dieser Art, als eine gewisse zufällige Annehmlichkeit gebracht, ob sie gleich in spätern Zeiten zu diesem Klanggeschlechte wesentlich gehörte. [k]) Selbst zu der Zeit, als Plutarch sein Gespräch schrieb, gab es noch altmodische Flötenspieler, welche die Theilung des Semitons wegließen, wenn sie Musik spielten, die man dennoch für enharmonisch erkannte; denn sonst würde diese Anmerkung keinen Sinn haben.

Wie man diesen Viertelton so behandeln konnte, daß er angenehm und gefällig wurde, bleibt noch immer ein Geheimniß; indeß ist die Schwierigkeit, einen Semiton in zwey Hälften zu zerspalten, oder ihn auch in noch kleinere Intervallen zu zertheilen, vielleicht nicht so groß, als man sich einbildet. Wenn das von einem recht großen Sänger, oder von einem Virtuosen auf der Geige oder Hoboe, bey einer Pause geschieht, wie weit dünkt uns da nicht das Intervall zu seyn!

Wenn man so die Diesis als eine Verzierung, oder als eine geschmackvolle Note betrachtet; so wird dadurch das Klanggeschlecht nicht nur begreiflich, sondern auch spiel- und singbar; denn alsdann bleibt der natürliche Umriß



der alten Enharmonik noch immer in voller Wirkung aufs Gehör.

Es giebt aber noch andre Schwierigkeiten in Ansehung des Enharmonischen, welche diese Nachricht großentheils aufklärt. Plutarch sagt ausdrücklich, S. 162. bey den alten Tonkünstlern sey das Enharmonische allein, oder fast allein, gebräuchlich gewesen, und „sie haben sich um das Diatonische und „Chromatische nicht bekümmert.“ Und Aristoxenus sagt eben das; sie hatten, sagt er, von diesen letztern beyden gar keinen Begriff. Herr Burette

k) Der musikalische Leser muß sich an den Ursprung von manchen Modezierheiten und Neuerungen in der neuen Musik erinnern, die anfänglich bloß als Verzierungen geduldet wurden, und itzt wesentliche Erfordernisse einer guten Melodie geworden sind.

möchte gern diesen Vorzug des Enharmonischen auf Theoristen und musikalische Schriftsteller einschränken; nichts kann aber augenscheinlicher seyn, als daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man die Enharmonik, oder wenigstens eine Art von Enharmonik, in der praktischen Musik den andern Klanggeschlechtern vorzog; und es ist mehr als wahrscheinlich, daß dieß Zeitalter die erste Epoche der Musik in Griechenland gewesen ist, als die Kunst sich unstreitig noch in ihrem einfachsten Zustande befand; als die Musik, nach allen Beschreibungen beym Plato, Plutarch, und andern, feyerlich, majestätisch, und bloß bey feyerlichen und majestätischen Gelegenheiten gebräuchlich war.

Plutarch sagt ausdrücklich, die Alten liebten das Enharmonische so sehr, δια σεμνοτητα, d. i. wegen seiner Feyerlichkeit. Die ganze Absicht seines Dialogs geht dahin, die alten Musiker, die wahren Ausüber des Enharmonischen, durch die Simplicität desselben zu rechtfertigen, und zu zeigen, daß sie es nicht aus Unwissenheit, sondern aus Wahl liebten.

Von dem Chromatischen wird, dieser Idee zufolge, überall als von einer raffinirten und neumodischen Erfindung geredet. Plutarch erwähnt, S. 140. einer Menge von alten Tonkünstlern, die sich mit Fleiß des Chromatischen enthielten, weil es eine armselige Neuerung wäre. So wird sie auch in dem merkwürdigen Urtheilsspruch der Spartaner wider den Timotheus beschrieben; und in dem Abdrucke dieses Urtheils, hinten an der Oxfordischen Ausgabe des Aratus, wird sogar gesagt, „er habe seine Chromatik in die Stelle ihrer Enhar„monik gesetzt;“ wiewohl einige Uebersetzer diese Worte ausgelassen haben, weil sie vielleicht nicht begreifen konnten, wie es möglich sey, das Enharmonische einfachere Musik zu nennen. Eine Stelle im Aristoxenus, S. 23. scheint eben diese Auslegung zu vertragen, wo er von den Neuerern seiner Zeit, und ihrer Stimmung des Enharmonischen, redet, welches damals, gleich dem Chromatischen, in Verfall kam, und den Grund davon angiebt, sie wollten immer gern γλυκαινειν, d. i. ihre Musik mehr verzuckern.

Wie verträgt sich nun alles dieß mit der gewöhnlichen Genealogie der Klanggeschlechter: 1. des diatonischen, 2. chromatischen, 3. enharmonischen? Oder mit der gewöhnlichen Meynung, daß das Enharmonische die letzte, und fast ganz unausführbare Verfeinerung der Kunst sey?

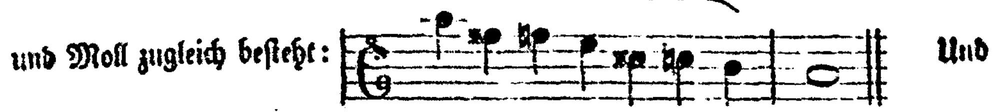
Allein, wenn der Erzählung Plutarchs zufolge, die einfache Melodie des Olympus enharmonisch hieß, so läßt sichs wenigstens sehr natürlich vermuthen, daß alles dieß von demjenigen Enharmonischen zu verstehen sey, welches ganz gewiß einfacher war, als das Chromatische, und selbst einfacher, als das eigentlichste Diatonische, durch vereinte Grade, indem die Quarte und Septime, die beyden Noten der Skala, welche am schwersten zu inteniren sind, in seinen Melodien nicht vorkamen. Die Quarte ist ein so unbehülfliches Intervall, daß sie sich nicht nur auf Blasinstrumenten nicht leicht ganz rein herausbringen läßt, sondern daß auch wenige natürliche, unstudirte Sänger, wie ich bemerkt habe, richtig darauf Ton halten können. Eben das läßt sich von der Septime sagen. Das Ohr verlangt, beym Herabsteigen, immer lieber die größere; und es scheint bloß der Sexte wegen zu geschehen, daß man in Molltönen die kleinere nimmt. Deßwegen sieht sie auch Rameau bloß als eine durchgehende Note an, die nur dazu dient, einen sanftern Uebergang zu der Sexte zu machen, und nach der man sich eigentlich im Grundbaß gar nicht richten darf.

Diese Vermuthung — denn weiter geb' ich sie für nichts aus — muß einem also natürlicherweise einfallen; ich möchte aber nicht gern mehr darauf bauen, als sie verträgt. Alle Schriftsteller kommen darinn überein, daß das diatonische und chromatische Klanggeschlecht früher da gewesen sind, als das enharmonische; unter den Ausdrücken aber, die sie brauchen, und unter dem, was sie von der Natur (Φυσις) dabey sagen, [l]) scheinen sie die neue und schwere Enharmonik zu verstehen, und mehr von dem zu reden, wovon sie glaubten, es habe natürlicherweise so seyn müssen, als von irgend einer historischen Gewißheit über eine Sache, die selbst für den ältesten musikalischen Schriftsteller, Aristoxenus, so alt und entfernt war.

Diese Vermuthung indeß bey Seite gesetzt, scheint auch die vom Plutarch ertheilte Nachricht gar sehr zur Auflösung dieses Räthsels beyzutragen, weil wir daraus sehen, daß selbst nach Einführung der Diesis, das Enharmonische, weil es die alte olympische Form der Melodie beybehielt, für angenehmer, natürlicher und einfacher, als die andern Klanggeschlechter konnte angesehn werden; wenigstens, als das chromatische, dessen Diesis oder Semiton zwar an sich leichter zu spielen und zu singen ist, als der andre; dennoch aber,

l) S. *Aristoxen.* p. 19. und *Plutarch.* p. 138.

alles zusammengenommen, unnatürlicher, zerstreuender für das Ohr, und für den Grundbaß, an den sich das Gehör der neuern Tonkünstler hält, verwickelter ist, als das Enharmonische, dessen σεμνοτης, oder Feyerlichkeit, und damit verbundene Simplicität, nicht in dem getheilten Semiton gelegen haben muß, den einige Musiker, selbst zu Plutarchs Zeiten, ausließen; sondern in der alten schottischen Lieblingsmelodie, die noch vorhanden war. Denn der darinn eingeschlichene Viertelton wurde vermuthlich als eine zufällige Verzierung der Melodie angesehen, die, überhaupt genommen fürs Ohr das war, was Plutarch, S. 136. τριχορδον και ἁπλεν nennt, dreysaitig und einfach. Wenigstens scheint es weit leichter, sich den Vortrag des Enharmonischen, als blose Melodie, möglich zu denken, als das alte Chromatische, wo die Harmonie zur Leitung des Gehörs zu fehlen scheint, und das, dem Ansehen nach, aus Dur und Moll zugleich besteht:



Und keiner von diesen Tönen läßt sich wohl so leicht für bloße Verzierung erklären; alle sind zur Harmonie wesentlich nothwendig, und lassen keinen natürlichen Umriß von Melodie zurück, woran sich das Ohr halten könnte, wie das enharmonische Klanggeschlecht thut. *)

*) Die künstliche und schwerere Harmonik scheint sich bald nach Alexanders des Großen Zeiten verloren zu haben. Damascenus sagt, in seinem Leben Isidors, unter der Regierung des Kaisers Athemius, ungefähr 470 Jahre nach Christi Geburt habe sich der Philosoph Asklepiodot, ein gelehrter und geschickter Musiker, wegen des ehemaligen großen Ruhms der Enharmonik, Mühe gegeben, sie wieder herzustellen, nachdem er aber viel Zeit, Mühe und Fleiß auf den Kanon verwandt, und eine einzige Saite durch bewegliche Stege in 220 Theile getheilt hatte, sah er sich doch genöthigt, seine Unternehmung wieder aufzugeben.

Dritter Abschnitt.

Von den Tonarten.

Modus a) hieß in der griechischen Musik eben das, was es in der neuern Tonart heißt. Und Bryennius b) sagt mit ausdrücklichen Worten, die Töne oder Modi wären von einander bloß darinn verschieden, daß einige in dem Umfange der Stimme oder des Instruments, höher, und andre tiefer lägen; und das heißt nichts weiter, als daß die Tonarten von einander bloß durch die Transposition verschieden sind.

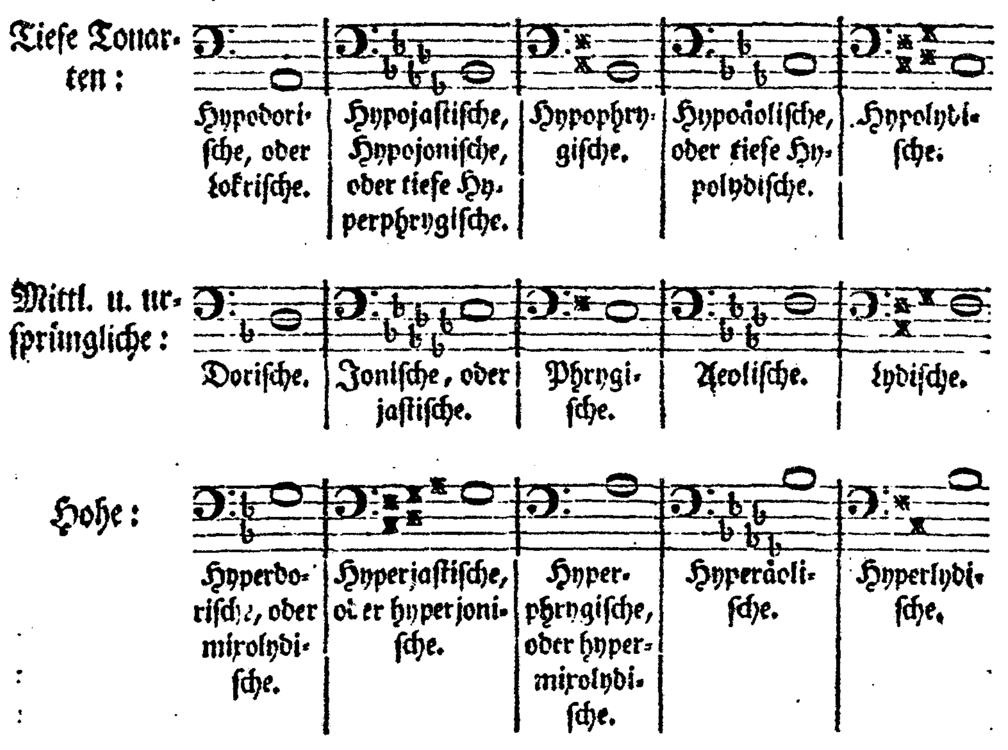
Aristoxenus ließ nur dreyzehn Tonarten gelten, obgleich die folgenden Musiker ihrer funfzehn annahmen; und dieß ist die Anzahl, wovon uns Alypius ein Diagram in allen drey Klanggeschlechtern geliefert hat.

Diese Tonarten werden von jedem musikalischen Schriftsteller vor dem Ptolemäus immer um einen halben Ton von einander entfernt gesetzt. Und da man durchgehends darüber einig ist, daß die sogenannte hypodorische Tonart ihren Proslambanomenos, oder tiefsten Ton, an der Stelle der neuern Tonleiter hatte, die auf der ersten Baßlinie *A* heißt; so wird folgende Tafel dem musikalischen Leser einen Begrif von der verhältnißmäßigen Lage der übrigen Töne geben:

a) Die griechischen Wörter τονος und τροπος, sind synonimisch, und bezeichnen alle das, was wir Tonart nennen.

b) p. 481. edit. *Wallis.*

Tabelle der Tonarten.



Aristoxenus hatte Recht, die beyden letzten Tonarten nicht anzunehmen, weil sie bloße Oktaven der zweyten und dritten sind, so wie es die dreyzehnte von der ersten ist.

Da man einer jeden von diesen Tonarten eine Tonleiter von zwey Oktaven einräumte, so gieng der ganze Umfang und Inbegrif der funfzehn vom Proslambanomenos in der hypodorischen Tonart, bis zu Nätä Hyperboläon in der hyperlydischen; drey Oktaven und einen Ton, von unserm *A* im Baß bis zu h̲ im Diskant:

So, wie die Tonarten in C und A dur von allen übrigen Tonarten der neuern Musik eine Vorstellung geben; so werden auch die oben angeführten Tonleitern, die dort Beyspiele der Klanggeschlechter abgaben, die Intervallen der hypodorischen Tonart zeigen, und als Vorbilder aller übrigen Tonarten dienen können, die in der Musik der alten Griechen üblich waren.

Plinius sagt uns, die drey ersten und ursprünglichen Tonarten wären die phrygische, dorische und lydische gewesen. Sie hießen so von den verschiedenen Ländern, wo sie erfunden, und vorzüglich im Gebrauch waren; wiewohl Heraklides von Pontus behauptet, die äolische, dorische und ionische wären unter den ersten Bewohnern Griechenlandes am frühsten und häufigsten gebraucht worden. Dem sey, wie ihm wolle, so ist allemal wahrscheinlich; daß die fünf von diesen beyden Schriftstellern angeführten Tonarten lange vor den übrigen gewöhnlich gewesen sind, welche letztern in der Folge, als sich die musikalische Tonleiter durch neue Verbesserungen und neue Instrumente erweiterte, über und unter jene gesetzt, und durch die Vorwörter ὑπο und ὑπερ, unter und über, unterschieden wurden.

Beym Aristides Quintilian kommt, S. 23. eine Stelle vor, die eine gewisse Art von Zusammenhang oder Verwandschaft zwischen den fünf ursprünglichen Tonarten, und denen unter und über sie, anzudeuten scheint. Nachdem er die fünf Tonarten genannt hat, sagt er: „Hiedurch hat jede Tonart „βαρυτητα, και μεσοτητα, και ὀξυτητα, ihre Tiefe, ihre Mitte, und „ihre Höhe.“

Hieraus scheint zu folgen, daß z. E. die drey Tonarten, die dorische, hypodorische, und hyperdorische, gewissermaßen als eine einzige angesehen wurden; und es scheint, daß die beyden Tonarten, welche zu jeder der fünf mittlern gehörten, eine Quarte höher und eine Quarte tiefer, als nothwendiges Zubehör angesehen wurden, ohne welches sie nicht vollständig waren.

Wenn wir dieser Idee weiter nachgehen, und die fünf ältesten und ursprünglichen Tonarten zwischen die tiefern und höhern Tonarten von einerley Namen in die Mitte stellen, so werden sie fast so aussehen, wie unsre mit einander verwandte Tonarten der neuen Musik.

Untere Quarte.	Hauptnote.	Obere Quarte.
Hypodorische,	Dorische,	Hyperdorische,
Hypoiastische,	Iastische,	Hyperiastische,
Hypophrygische,	Phrygische,	Hyperphrygische oder Hypomixolydische,
Hypoäolische,	Aeolische,	Hyperäolische,
Hypolydische.	Lydische.	Hyperlydische.

Diese stimmen mit folgenden itzt gebräuchlichen Tonarten überein:

A,	D,	G,
Bb,	Eb,	Ab,
B,	E,	A,
C,	F,	Bb,
C♯.	F♯.	B.

und sind im Grunde mit unsrer Quinte über, und der Quinte unter dem Grundton einerley. Waren die Ohren der Griechen von den unsrigen nicht ganz verschieden, so müßen dieß auch wirklich die ersten und natürlichsten Modulationen gewesen seyn.

Es ist merkwürdig, daß Alypius, obgleich die Tonarten in seinen Diagrammen bloß um einen halben Ton von einander entfernt sind, sie dennoch, wenn er von einer jeden die Notenbezeichnung liefert, in allen Klanggeschlechtern in folgende Ordnung stellt:

Lydische,	Hypolydische,	Hyperlydische,
Aeolische,	Hypoäolische,	Hyperäolische,
Phrygische,	Hypophrygische,	Hyperphrygische,
Iastische,	Hypoiastische,	Hyperiastische,
Dorische.	Hypodorische.	Hyperdorische.

Sehr merkwürdig ist es auch, daß alle die alten Tonarten Molltöne waren, welches ihrer Melodie überhaupt einen sehr melancholischen Anstrich gegeben haben muß; und so sonderbar man es auch finden wird, so ist es doch so gewiß, als irgend ein Umstand der alten Musik nur seyn kann, daß man an keinen

Durton in irgend einer von den alten Abhandlungen oder Systemen gedacht hat, die auf uns gekommen sind.

Es kann indeß eine Nation, durch lange Gewohnheit für die Durtöne, und eine andre für Molltöne vorzüglich eingenommen seyn; eben wie für gewiße Ueberschläge in ihrer Melodie, wie die Schotten; und für eine gewisse Taktart, wie die Pohlen.

Es ist hier der Ort nicht, über diese Sache zu vernünfteln; wenn wir sie aber als ausgemacht annehmen, so werden dadurch die Verhältniße der Töne gegen einander, durch Quarten, um so viel natürlicher. Denn Tartini's Anmerkung scheint richtig zu seyn, daß die Veränderung in die Quarte eines Molltons weit angenehmer ist, als in die Quarte eines Durtons. Auch konnten die Alten nicht wohl eine andre Verändrung haben, die der Regel ihrer Modulation gemäß gewesen wäre, nach welcher der Uebergang allemal durch zusammenstimmende Intervalle geschehen mußte. Da nun die Oktave keine Veränderung hervorbringt, so bleibt nichts weiter übrig, als die Quarte oder Quinte, oben oder unten; denn die Terz war, ihrer Theorie nach, ein dissonirendes Intervall.

Es bleibt indeß allemal angenehm, wenn man sieht, daß die griechischen Regeln der Modulation, und ihrer Veränderung, κατα τονον, mit den unsrigen so genau übereinstimmen. Wenn Ptolemäus c) anräth, diejenigen Tonarten zuerst zu wählen, die consonirende Entfernungen von einander haben, und uns sagt, der Uebergang von einem Tone zu dem andern, der ihm am nächsten ist, sey unangenehm; so stimmt das sehr wohl mit unsrer neuern theoretischen und praktischen Musik, und mit Rameau's Regel, wegen einer verhältnißmäßigen Folge der Saiten überein. Beym Euklid kömmt überdieß eine Stelle vor, die noch weniger zweydeutig ist. Er sagt, S. 21. wo er von der Modulation redet: „Man macht einige Uebergänge durch consonirende, andre „durch dissonirende Intervalle; und von diesen sind einige mehr, andre weni„ger melodisch. Die meiste Melodie haben diejenigen, welche die meiste Ver„wandschaft, und wo beyde Tonarten viel mit einander gemein haben; diejen„nigen hingegen sind am wenigsten melodisch, die weniger mit einander zu thun „haben." Er erklärt hernach, worinn diese Gemeinschaft bestehe; der Text

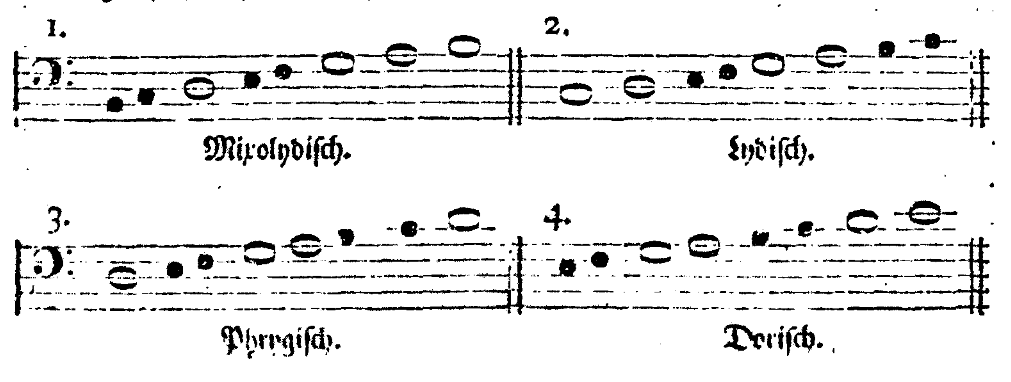
c) p. 131, Cap. IX. L. II.

ist dunkel; ich glaube aber doch, daß sich ein Verstand herausbringen läßt; den Meibom sowohl in der Uebersetzung als Auslegung dieser Stelle verfehlt hat.
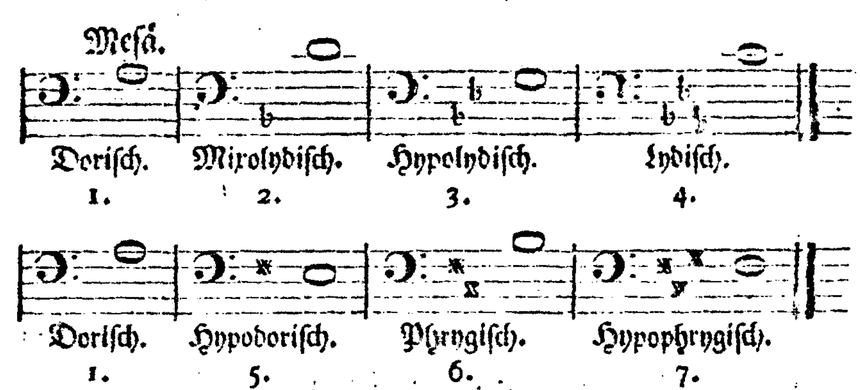
Alle musikalischen Schriftsteller, bis auf die Zeit des Ptolemäus, sahen die Quarte als die erste zusammenstimmende Note an; und da sie alle die funfzehn Tonarten in Tetrachorde vertheilten, richteten sie die Tonleiter, in allen Klanggeschlechtern, nach diesem Intervall ein. Ptolemäus aber that, ungefähr im Jahre 130 nach Christi Geburt, und 450 Jahre nach der Zeit, worinn Aristoxenus lebte, den Vorschlag zu einer neuen Lehrart und Verbesserung in dem alten musikalischen System. Die funfzehn Tonarten führte er auf sieben zurück, und machte das Diapason, oder die Oktave, zur Richtschnur seiner Tonleitern; ob er gleich die Tetrachorde deswegen nicht aufgab. Denn er ordnete die Klanggeschlechter nach diesen Intervallen auf eben die Art, wie seine Vorgänger; nur schränkte er die Tonarten, bey seiner Reduktion derselben, in die Gränzen der Oktave ein, und machte ihre Anzahl den Gattungen des Diapason gleich. Und wiewohl er die alten Namen der dorischen, hypodorischen, lydischen, hypolydischen, phrygischen, hypophrygischen, und myxolydischen Tonart beybehielt, so veränderte er doch gänzlich ihre Stellen in dem System.

Lemma Rossi, Bontempi, und die meisten Schriftsteller, welche der Tonarten des Ptolemäus Erwähnung thun, sind der Meynung, daß sie bloß in verschiednen Oktavengattungen, in einerley Tonart, bestanden haben. d) Allein, Dr. Wallis, der die Harmonik des Ptolemäus ins lateinische übersetzt, und seine Tonarten in neuere Noten gebracht hat, läßt sie alle aus Verse-
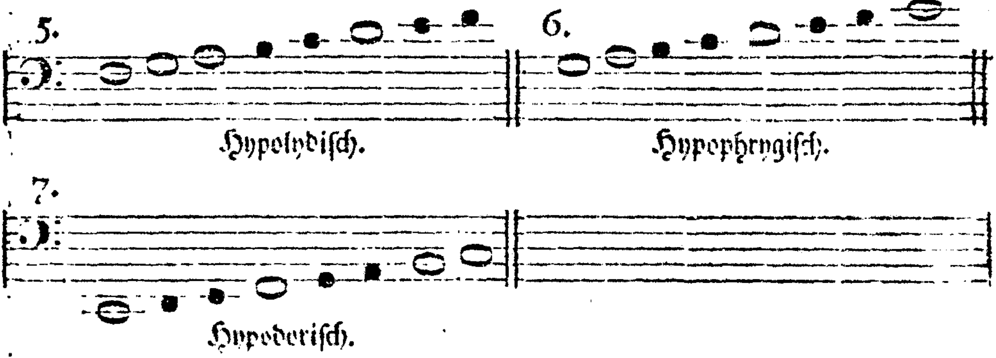
d) Euklid, und Gaudentius nach ihm, haben sieben Oktavengattungen in Einer Tonart geliefert, die sie aber nach den Namen von sieben wirklichen Tonarten benennen:



zungen der dorischen Tonart bestehen, die Ptolemäus die erste nennt, und die Dr. Wallis in A moll geschrieben, und an die Stelle der Tonleiter gesetzt hat, wo, unter den funfzehn Tonarten, die hypodorische zu stehen pflegte:



Bacchius der ältere setzt zwey von diesen Tonarten, die hypolydische und die lydische, einen halben Ton höher, als Dr. Wallis, der sich in ihren eigentlichen Stellen geirrt zu haben scheint. Die mixolydische macht er zur höchsten von allen; hernach setzt er die lydische einen halben Ton tiefer, die phrygische einen Ton unter der lydischen, die dorische einen Ton tiefer als die phrygische; die hypolydische einen halben Ton unter der dorischen, die hypophrygische einen Ton tiefer, und die hypodorische, die niedrigste von allen, eine Note unter der hypophrygischen. e)



Meibom hat, in seinen Anmerkungen zum Euklid, p. 55. diese Tonleitern in Buchstaben geliefert.

e) Introd. Artis Music. edit. *Meibom.* p. 12

Bey der Vertheilung des Ptolemäus scheint seine Absicht gewesen zu seyn, eine leichtere und mehr in die Augen fallende Verbindung und Verwandschaft unter den Tonarten festzusetzen, als man bisher dabey beobachtet hatte. Denn wenn gleich die über und unter den fünf Hauptgattungen gestellten Tonarten ursprünglich als ihr Zubehör mögen angesehen seyn; so hatte man doch, bey der Menge und willkührlichen Stellung der Tonarten, bloß um einen halben Ton über einander, auf ihre genaue Verwandschaft und Verbindung nicht genug Acht gehabt. Er begriff daher alle seine sieben Tonarten in den Umfang einer Oktave, und „machte, wie Dr. Wallis sagt, die dorische zum Mittelpunkt; nach ihr setzte er die mixolydische, eine Quarte über die dorische; die hypolydische eine Quinte über die mixolydische; und die lydische eine Quarte höher als die hypolydische. Hernach fieng er wieder bey der dorischen an, stellte die hypodorische eine Quarte tiefer, die phrygische eine Quinte über die hypodorische, und die hypophrygische eine Quarte unter dieser." *f*) Wenn nun jede von diesen Tonarten sieben Gattungen von Diapason oder Oktave hervorbrachte, so betrugen die sieben Tonarten des Ptolemäus siebenmal sieben, oder neun und vierzig Oktavengattungen, die freylich nicht alle von verschiedner Art, aber doch von verschiedner Höhe auf der Tonleiter waren. Einer jeden von diesen Tonarten gab er den Umfang eines Disdiapason, oder einer doppelten Oktave: wie in den alten Tonarten gebräuchlich war; nur mit dem Unterschiede daß der erste und charakteristische Ton in den funfzehn Tonarten Proslambanomenos war; in denen des Ptolemäus hingegen ist Mesä die Grundnote, und der Mittelpunkt der Tonleiter, die eine Oktave hinauf, und eine Oktave hinunter geht, von diesem Grundton angerechnet.

Dieß war die gewöhnliche Meynung von den Tonarten des Ptolemäus, bis Sir Franz Haskins Eyles Stiles eine sinnreiche Hypothese darüber äusserte, die im Jahre 1759 der königlichen Societät vorgelesen, und hernach in den philosophischen Transaktionen, B. LI. Th. II. fürs Jahr 1760, gedruckt

f) Diese zirkelförmige Ordnung der Tonarten ist aber nicht die Ordnung des Ptolemäus; denn in seinem zehnten Buche, Kap. II. das die Ueberschrift hat: Wie die Entfernungen der Tonarten von einander genau einzurichten sind, besteht seine Methode darinn, daß er sie bey Quarten und Quinten auf die einzige richtige und gründliche Art nimmt, wie sie, der neuern Modulation zufolge, genommen werden können, und mit der mixolydischen anfängt: *D*, *A*, *E*, *B*, *F* ✱, *C* ✱, *G* ✱.

wurde, unter der Aufschrift: **Erläuterung der Tonarten in der alten griechischen Musik.** Sir Franz sucht in seiner Abhandlung darzuthun, daß die Alten eine doppelte Lehre von den Tonarten gehabt haben, eine harmonische, und eine musikalische. Unter der harmonischen versteht er die natürlichen Töne auf der Tonleiter des großen oder allgemeinen Systems; und unter der musikalischen begreift er die Melodie, oder die Verändrungen nach den verschiednen Tonfolgen oder Oktavengattungen. *)

Er erklärt dieß in einem Diagram, macht Hypatá Meson, oder unser *E* im Baß, zur Grundnote, und macht alle seine Veränderungen zwischen diesem Ton und seiner Oktave, Nätá Diezeugmenon, den er deswegen vor allen übrigen wählt, weil er der einzige Gränzton ist, in dessen Schranken die eigentlichen Arten aller sieben Gattungen gegeben werden können, ohne die Stelle der Mesá, oder der charakteristischen Note zu ändern, welches die harmonische Lehre stören und verletzen würde. Und dieß ist das Diapason, welches Ptolemäus (Kap. 2. B. II.) dazu wählte, seine Abtheilungen der verschiednen Arten auseinander zu setzen.

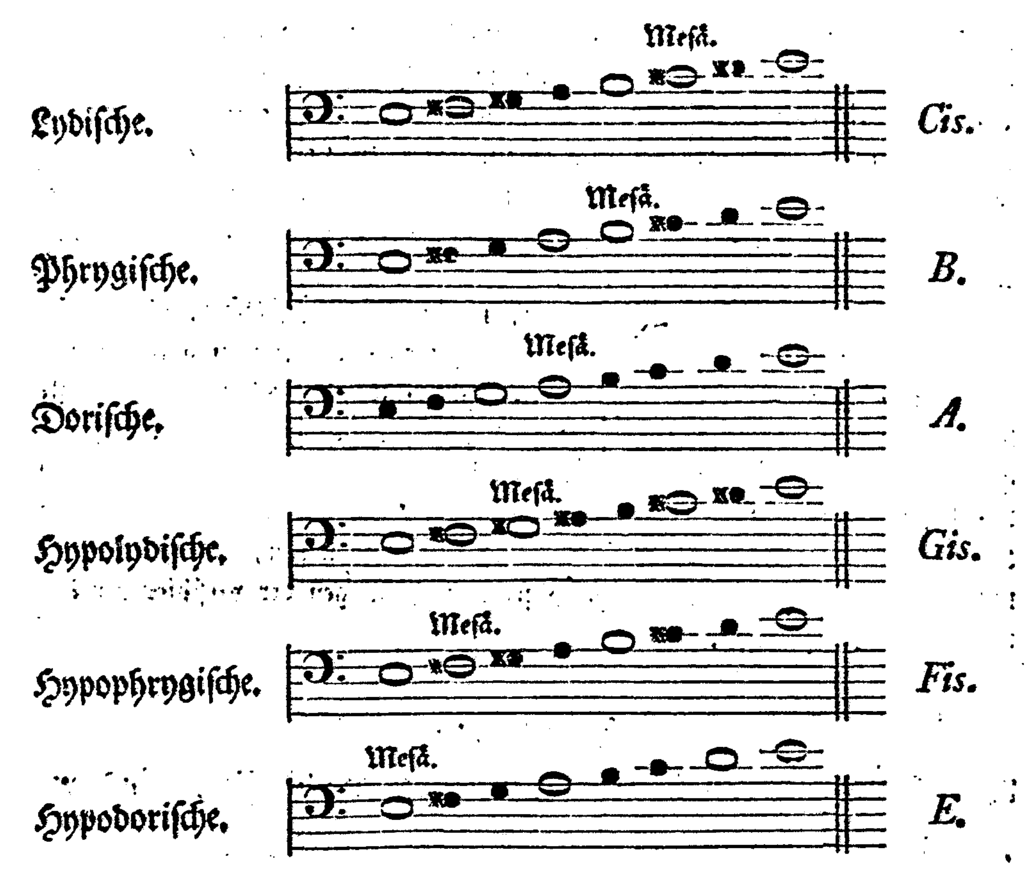
Diagram

der Oktavengattungen in den sieben Tonarten, die Ptolemäus annimmt, nach den Grundsätzen des Sir Franz Haskins Eyles Stiles:

Mesá.

Mixolydische. *D.*

*) Oder deutlicher so: Nach der harmonischen Lehre, waren die Tonarten alle, eine und dieselbe Reihe von Intervallen, dergleichen das allgemeine System enthält, nur bloß an verschiednen Stellen der Saite oder des Instruments; nach der musikalischen, bestanden sie in so viel verschiednen Anordnungen der Intervalle, oder Oktavengattungen. Sir Franz sah die harmonische Lehre bloß wie einen Stimmschlüssel an, um desto leichter die verschiednen Gattungen von Oktaven zwischen den festgesetzten Tönen hervorzubringen. Seine eigne Hypothese ist allzu verwickelt und zu wenig faßlich, um hier erörtert zu werden. Ich muß daher den Leser auf die Abhandlung selbst verweisen.



Sir Franz führt Stellen aus den alten griechischen Schriftstellern zur Bestätigung seiner Meynung an, wovon einige sie freylich sehr begünstigen; wenigstens sieht man daraus, daß man bey einigen Gelegenheiten einen Unterschied machte, in Ansehung der Intervalle des natürlichen oder großen Systems. Diese Unterschied, glaubt er, werde durch das Wort μεταβολη, Verwandlung, ausgedrückt. g)
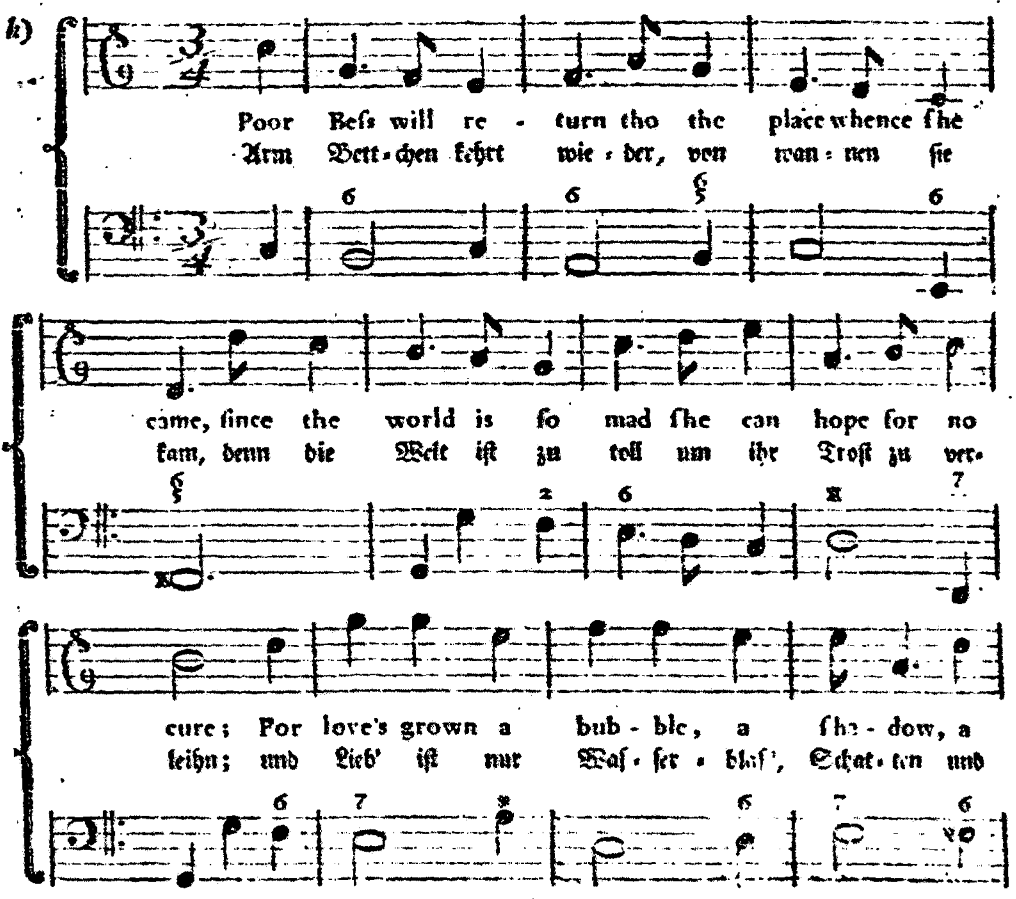
Er behauptet sehr richtig, daß keine Versetzung der nämlichen Melodie in eine höhere oder tiefere Tonart solch eine starke Wirkung thun kann, als eine Veränderung in der Modulation, oder in der Folge von Intervallen; und bemerkt, daß die neuere Musik nur zwey beträchtliche Veränderungen in der näm-

g) S. Abschn. IV.

lichen Tonart hat, nämlich aus Dur in Moll, und aus Moll in Dur. Die erste dieser Veränderungen scheint vorzüglich zu pathetischen Eindrücken geschickt zu seyn. Hier führt er als ein Beyspiel Purcel's glückliche Veränderung der Modulation an, die in seiner *Mad Bess*, bey den Worten: „*Cold and hungry* „*am I grown*“ vorkommt. [k])

Sir Franz legt der musikalischen Lehre ein größeres Alterthum bey, als der harmonischen, und schreibt die Wirkungen der Tonarten in den frühsten Zeiten jener erstern zu. „Wir finden,“ sagt er, „beym Plutarch, Plinius, und „andern Schriftstellern, daß die Erfindung besondrer Tonarten einzelnen Ton„künstlern beygelegt wird. Dieß läßt sich erklären, so bald man annimmt,
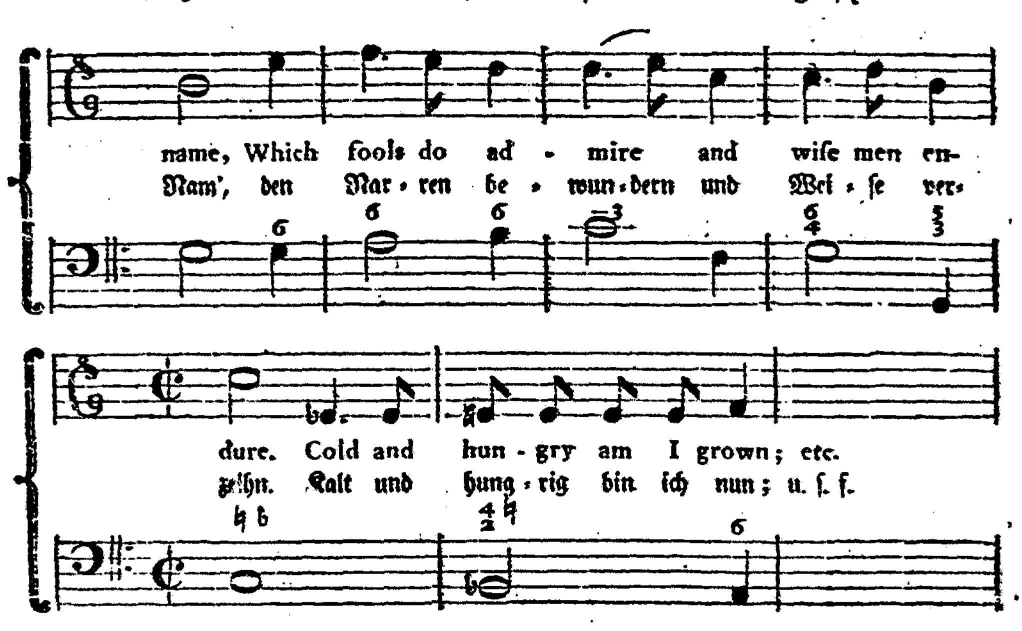
k)



„daß die Tonarten so viel verschiedne Oktavengattungen gewesen sind; weil große „Kunst und Geschicklichkeit dazu gehört, angenehme Melodien anzubringen, „wozu das Ohr noch nicht gewöhnt gewesen ist. Einerley Melodie aber in verschiedner Höhe zu nehmen, ist eine Abwechselung, um derentwillen man „schwerlich den Namen ihres Erfinders so sorgfältig auf die Nachwelt würde „gebracht haben.“ i)

Meibom war indeß gewiß der Meynung, daß die Verschiedenheit der Tonarten, welche alle Wirkungen derselben hervorbrachte, bloß in der Stimmung, oder in der Höhe und Tiefe des ganzen Systems, bestanden habe. Und Dr. Wallis sah von dieser Lehre noch weit weniger ein, als Meibom; „ob er „gleich,“ wie Sir Franz sagt, „die Oktavengattungen, so fern sie zwischen Hypatá Meson und Nátá Diezeugmenon liegen erklärte; er sieht aber diese „Erklärung als seinem Schriftsteller besonders eigen an, und zieht keine Folgerung daraus.“

Die größere Gewißheit von der Figur der Erde, durch Ausmessung eines Grades am Pol und unter der Linie, veranlaßte eine neue Geographie. Eben



i) Philos. Trans. Vol. LI. p. 755.

so wird auch die Hypothese, des Ritters Franz Eyles Stiles alle vorigen Theorien und Muthmassungen über die musikalischen Tonarten hinter sich zurück lassen, und diejenigen, welche er von der Wahrheit seiner Meynung überzeugt, und die sich vorher zu der überall angenommenen Meynung hierüber bekannt hatten, wird diese Hypothese nun nöthigen, ihre Irrthümer und Unwissenheit zu gestehen, und das Studium der alten Musik aufs neue wieder anzufangen.

Es ist indeß nicht ausgemacht, daß die Lehrsätze des Ptolemäus sogleich von allen Tonkünstlern seiner Zeit angenommen sind. [k]) Geschah dieß, so mußten ihre Köpfe weit biegsamer seyn, als die Köpfe unsrer neuern Musikgelehrten. Denn, hätten die beliebtesten Komponisten neuerer Zeit, hätten Alexander Scarlatti, zum Beyspiel, in Italien, Sebastian Bach in Deutschland, oder Händel in England, ihren Zeitgenossen eine so große Veränderung in dem eingeführten musikalischen System vorgeschlagen; so läßt sichs kaum glauben, daß man es sogleich angenommen, und durchgängig eingeführt hätte. *)

Wir wissen freylich nicht, was die Reformation, welche Ptolemäus vorhatte, bey seinen Lebzeiten ausgerichtet hat; eine Reformation, die im Grunde wohl etwas kalvinisches an sich hatte, eine große Begierde, alles zu zerreißen! [l]) Und doch ist es sehr sonderbar, daß alle noch übrige Spuren davon in den Tonarten der römischen Kirche anzutreffen sind, die lange nachher eingeführt wurden, aber mit den Tonarten des Ptolemäus auch weiter keine Aehnlichkeit haben, als bloß in ihrer Anzahl und Benennung. Die ptolemäischen Tonarten sind offenbar Versetzungen der Tonleiter in verschiedne Grundtöne; die in der Kirchenmusik sind bloß verschiedne Oktavengattungen, in einer und derselben Tonart.

Ueberhaupt war die Musik, welche die besten klassischen Schriftsteller so sehr rühmen, und von der ich am öftersten Anlaß haben werde in meiner musikalischen Geschichte zu reden, weit älter, als aus der Zeit des Ptolemäus, der

k) Der ältre Bacchius, ein musikalischer Schriftsteller aus den Zeiten des Ptolemäus, ist der einzige griechische Skribent, der nur sieben Tonarten zählt.

*) Marcianus Kapella, der 300 Jahre nach dem Ptolemäus lebte, und Kassiodor, ein noch jüngrer Schriftsteller, sagen, es gebe funfzehn Tonarten; ein Beweis, daß seine Reformation nicht überall Eingang gefunden hatte.

l) S. Mährchen von der Tonne, Abschn. VI.

erst später lebte, als Künste und Wissenschaften, vornehmlich in Aegypten und Griechenland, schon sehr in Verfall gerathen waren.

Es ist daher für die Geschichte und Kenntniß der alten Musik, in ihrer besten Periode, von keiner großen Erheblichkeit, ob dieser Umstand in Ansehung der Oktavengattungen, welchen Sir Franz Haskins Eyles Stiles behauptet, völlig ausgemacht sey, oder nicht. Denn, hat es damit seine Richtigkeit, so sieht man nicht wohl ein, was für besondre und erstaunliche Wirkungen durch eine plötzliche Veränderung der Tonart haben entstehen können, da die neue Musik nicht im Stande ist, dergleichen durch eine ähnliche plötzliche Veränderung der Tonart hervorzubringen.

Man hat aber den Tonarten in der alten Musik so wunderthätige Wirkungen beygelegt, daß man allerdings gestehen muß, es sey nichts so schwer, als sich einzubilden, daß dieselben durch eine bloße Versetzung der Tonleiter in einen andern Umfang der Töne haben entstehen können, wobey die Intervallen die nämlichen blieben, oder auch selbst vermittelst der Modulation. Es muß noch andre charakteristische und stark bezeichnete Unterschiede gegeben haben; z. B. die Gattung der Poesie, die in Musik gesetzt war; der Rythmus oder die Taktart; oder die Natur gewisser Melodien, die von einzelnen Nationen erfunden und eingeführt waren. Von diesem letzten Umstande waren auch die Benennungen der vornehmsten Tonarten hergenommen, als, der dorischen, phrygischen, lydischen, ionischen und äolischen; und vielleicht gab es ursprünglich etwas vorzüglich charakteristisches in den Melodien sowohl, als in den Dialekten dieser Länder.

In der neuern Musik ist eine Veränderung der Tonart, ohne Veränderung des Zeitmaaßes nicht hinreichend, die Seele sehr zu heben oder niederzuschlagen; der Takt muß dabey gleichfalls das seinige thun; und bloße Modulation, wenn sie gleich auch ihre Wirkung thut, kann sich doch solcher Eindrücke nicht rühmen, wie die sind, welche durch einen Uebergang aus der sanften lydischen, oder feyerlichen dorischen, zur wilden phrygischen Tonart sollen hervorgebracht seyn. Ich vermuthe daher eher, daß man zur Zeit musikalischer Verfeinerung bey den Alten, als die charakteristischen Merkmale der Nationalmusik sich ziemlich verloren hatten, jene Namen der musikalischen Tonarten fast eben so gebraucht habe, wie wir unsre Kunstwörter: *grazioso*, *grave*, *allegro*, *con furia*; und

daß man in der lyrischen Poesie besondre Arten des Sylbenmaßes und Versbaues für jede Tonart gehabt habe. m) War dieß der Fall, so könnten wir leicht annehmen, daß eine Verändrung der Tonart zugleich auch Verändrung der Schreibart und Versart gewesen sey. n) Dieser Gedanke scheint sehr natürlich; und doch ist er noch keinem von den Schriftstellern in Sinn gekommen, die über diese Materie geschrieben, und so gern wunderthätige Kräfte den griechischen Tonarten beygelegt haben, außer einem einzigen, dem Teodato Osio, der, in einer sehr scharfsinnigen kleinen Abhandlung, die zu Mayland, 1637. gedruckt, und *l'Armonia del nudo parlare* überschrieben ist, ungefähr die nämliche Idee hat, die er aber nur beyläufig, mit einem vielleicht, *per aventura*, berührt. Er sagt nämlich von der mixolydischen Tonart: „Ich habe oft gedacht, daß sie „Aehnlichkeit mit dem Trochäus gehabt haben mag, so wie die phrygische mit „dem Anapäst, die hypophrygische mit dem Jamben, die hypodorische mit „dem Daktyl, und wie die dorische Feyerlichkeit vielleicht durch den schwerfäl„ligen Spondäen ausgedrückt wurde.“ o)

Die Alten reden auch wirklich eben so oft von dem phrygischen und lydischen Zeitmaaß, als von den Tonarten. Wenn Heraklid von Pontus beym Athenäus (B. XIV, S. 614.) die von ihm sogenannten ältesten Tonarten beschreibt, so sagt er: „Die dorische ist feyerlich und prächtig, weder zu zerstreut und munter, noch zu mannichfaltig; sondern ernst und fortreissend. Die äolische ist groß und pomphaft, obgleich zuweilen besänftigend; denn sie wird zur Bändigung der Pferde und beym Empfang der Gäste gebraucht; und hat et-

m) Alle die eingebildeten und gepriesenen Eigenschaften der Tonarten müssen vor der Zeit des Ptolemäus schon nicht mehr in Anschlag gebracht seyn, weil er nicht nur ihre Anzahl von funfzehn auf sieben einschränkte, sondern auch denen, die er beybehielt, eine andre Stelle gab. Und Bryennius, lange nach ihm, nimmt ihrer acht an; aber alle an ganz andern Stellen der Tonleiter, als die beym Ptolemäus, wenn gleich die Namen seiner sieben Tonarten beybehalten sind.

n) Morley, und alle alte Schriftsteller über die neuere Musik, vor Einführung der Taktstriche, verstanden unter ihren *Modis* nichts weiter, als Bezeichnungen und Angaben des Zeitmaßes oder Tempo's.

o) Onde il color misso-lidio si farà simigliante al piede Trocheo; così come avvisai l'Anapesto confarsi col frigio, e forse con l'ipofrigio il Giambo; mà con il subdorio si confarà il Dattilo, ed alla gravità del Dorio la tardanza dello Spondeo sarà conveniente. P. 184. Ein Notensystem dieser Füße sehe man unten, Abschn. *VI.*

was einfaches und treuherziges an sich, das sich zur Freude, Liebe, und zum Wohlleben schickt. Die alte ionische Tonart endlich, ist weder schimmernd noch weichlich, sondern rauh und finster, wiewohl mit einem gewissen Grade von Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, fährt er fort, da die Sittenverderbniß alles umgekehrt hat, sind die wahren, ursprünglichen und eigenthümlichen Eigenschaften einer jeden Tonart verloren gegangen." p)

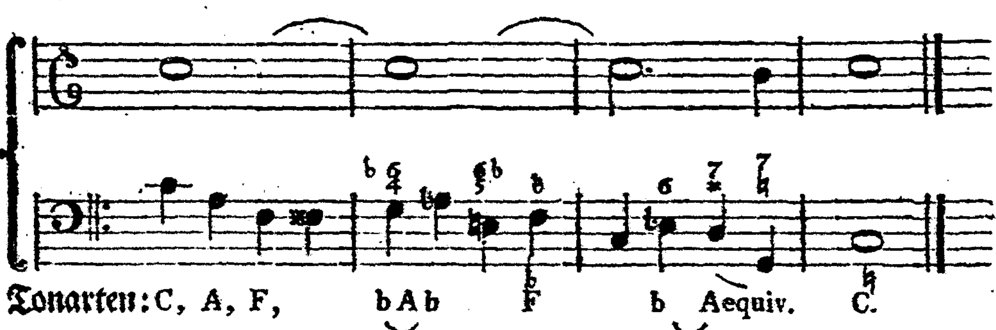
Apulejus sagt in seinen Floridis, das lydische Zeitmaaß schicke sich am besten zu Klagen und Trauerliedern, das dorische zu kriegrischen Melodien, und das phrygische sey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten geweiht; Unterschiede, die eben sowohl den Takt, als die Tonart zu betreffen scheinen. Bey dem allen aber würde es vielleicht den Alten rühmlicher seyn, wenn man annähme, daß die Grundsätze, wornach ihre Tonarten eingerichtet waren, und von welchen so erstaunenswürdige Erzählungen da sind, verloren gegangen wären, als wenn man sie alle auf unsre itzigen Tonarten und Melodien zurückzuführen sucht. Denn, wenn wir bey den wenigen Freyheiten, die man sich mit dem poetischen Sylbenmaaße nehmen konnte, und bey der so geringen Wahrscheinlichkeit, daß sie etwas vom Kontrapunkt gewußt haben, den Alten nicht gewisse Kunstgriffe des Ausdrucks und der Modulation einräumen, die in den auf uns gekommenen musikalischen Schriften nicht deutlich genug erklärt, und die wir zu errathen durchaus nicht im Stande sind; so wird ihre Musik auf eine sehr niedrige Stufe der Vollkommenheit herabgesetzt, die nichts, als blinde Partheylichkeit für alles Alte bemänteln oder leugnen kann.

p) Heraklid von Pontus war ein Zeitgenoße des Plato und Aristoteles, und ein Schüler von beyden.

Vierter Abschnitt.

Von den Mutationen.

Nächst den Klanggeschlechtern und Tonarten der alten Musik, haben wir nun auch die Mutationen, μεταβολαι, oder Veränderungen der Melodie, zu untersuchen, die wir in der neuern Musik, in einigen Fällen, Modulation zu nennen pflegen. Beyde Wörter sind indeß nicht völlig gleichbedeutend; denn wiewohl moduliren und singen bey den alten Schriftstellern einerley ist, weil bey ihnen Modulation bloß eine Veränderung in der Melodie bedeutete; so brauchen doch die Neuern das Wort Modulation öfter bey derjenigen Art von Veränderung in der Melodie oder Harmonie, welche in eine neue Tonart übergeht. Denn Modulation kann durch Veränderungen in der Harmonie entstehen, wenn gleich die Melodie die nämliche bleibt:



In dem System der Solmisation, welches auf die Hexachorde des Guido gegründet ist, bedeuten Mutationen bloß diejenigen Veränderungen, welche in den Namen der Noten durch zufällige Kreuze oder B quadrate veranlaßt werden.

Die Alten hatten indeß vier verschiedne Arten von Abwechselungen in ihrer Musik, welche sie Mutationen nannten. Es konnten dergleichen nämlich in dem Klanggeschlecht, im System, in der Tonart, oder in der Melopoeie vorkommen. In dem Klanggeschlechte, wenn die Melodie aus dem einen Geschlecht ins andre übergieng, z. B. aus dem chromatischen ins diatonische oder enharmonische, und umgekehrt. In dem System, wenn die Modulation aus einem vereinten in ein abgesondertes Tetrachord übergieng, d. i. aus einem,

das durch irgend einen gemeinschaftlichen Ton mit einem andern verbunden war, z. B. von diesem [Notenbeispiel] in ein andres, das durch das Intervall eines Tons völlig davon getrennt und abgesondert war: [Notenbeispiel] In der Tonart gieng eine Mutation vor, wenn die Melodie aus der dorischen in die lydische oder phrygische, u. s. f. übergieng. Eine Mutation in der Melopoeie endlich war eine Veränderung der Schreibart, einer ernsthaften in eine muntre, oder eines mäßigen Ganges in einen heftigen. Wenn die Mutationen zu plötzlich, und zu wenig mit einander verwandt waren, so vernichteten sie den Eindruck, den der vorhergehende Theil der Melodie auf das Ohr gemacht hatte, und das aus Erinnerung entstehende Vergnügen.

„Das Verstehen der Musik," sagt Aristoxenus, a) „beruht auf Gefühl „und Gedächtniß; denn wir müßen nicht nur die Töne in dem Augenblicke füh„len, da sie unser Ohr treffen, sondern uns auch derer erinnern, die vorher un„ser Ohr getroffen haben, um sie mit einander vergleichen zu können; denn sonst „wird es unmöglich seyn, eine Melodie oder Modulation mit Vergnügen für „das Ohr zu verfolgen, oder von dem Grade ihrer Vortrefflichkeit, im Ver„stande ein Urtheil zu fällen."

Die Ausdrücke *μελος* und *μελωδια*, die Meibom mit den lateinischen Wörtern *modulatio* und *cantilena* gegeben hat, bedeuteten nichts anders, als die Veränderung der Töne im Singen, oder was bey uns Melodie heißt. Dieß sieht man aus einer Stelle des ältern Bacchius, b) in seiner Einleitung zur Tonkunst in Fragen und Antworten, wo gefragt wird: „Wie vielerley Arten von Modulationen es gebe?" Er antwortet: vier; und diese, sagt er sind: das Steigen, Fallen, Wiederholen des nämlichen Tons zu mehrern Worten, und das Aushalten eines musikalischen Tons. Im fünften Abschnitte wird dieß weiter erläutert werden.

a) L. I. p. 38. 39. edit. *Meibom.*

b) P. II. edit. *Meibom.*

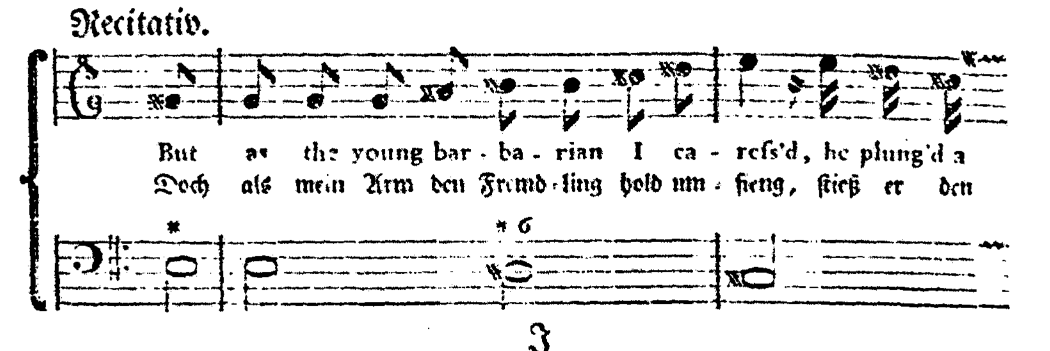
Euklid sagt, man könne Mutationen in jede Tonart in dem Umfang einer Oktave machen, und selbst in der bloßen Entfernung eines halben Tons. [c]) Dieß ist eine Ausdehnung der Modulation, die neuern Ohren sehr anstößig seyn würde, welche bloß an Uebergänge in verwandte Tonarten gewöhnt sind. Ptolemäus erlaubt indeß dergleichen rasche und fremde Modulationen nicht.

Eine Art von Probe der griechischen Modulation kommt in Plutarchs Gespräch über die Musik vor. [d]) Wenn wir den Tonarten ihre richtige Stelle gegeben haben, so war der Anfang, oder die erste Bewegung des Stücks, dessen er gedenkt, in *A*; hernach gieng es von *E* in *B*, und schloß in *G*, [e]) und *D*. Dieß wäre noch leidlich; allein der *νομος τριμερης*, oder dreystimmige Gesang, dessen Plutarch S. 124. erwähnt, und der, wie es scheint, im Absingen dreyer Strophen nach einander bestand, die erste in der dorischen Tonart, *D*, die zweyte in der phrygischen, *E*, und die dritte in der lydischen, *Fis*,

c) Herr Burette irrt sich in seiner Uebersetzung dieser euklidischen Vorschrift, die er aus der meibomischen Uebersetzung genommen hat, wo die Stelle gleichfalls falsch verstanden oder gedruckt ist. Anstatt *ἡμιτονιαι*, ein halber Ton, setzen beyde Diesis, einen Viertelton, als eine erlaubte Modulation, welches nicht nur dem Text zuwider, sondern auch in der Ausführung unmöglich ist. S. *Euclid.* edit. *Meibom.* p. 20. unten.
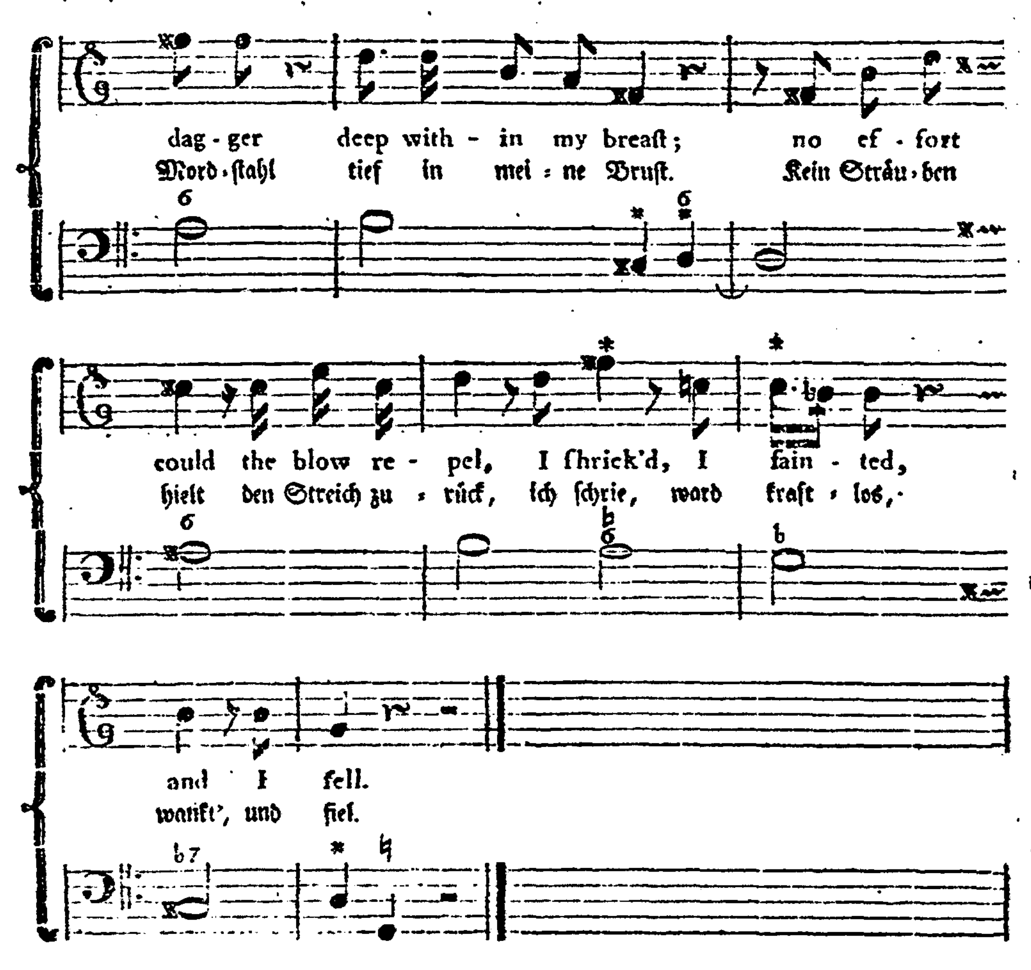
d) *Mem. des Inscr.* T. X. p. 160.

e) Händel ist der einzige, so viel ich weiß, der eine Modulation aus H in G moll gewagt hat. Eine Stelle dieser Art kommt in dem letzten Akt des Oratoriums Athalie vor, welche die Worte so kühn, und zugleich so ausnehmend glücklich ausdrückt, daß ich sie hier, als einen Meisterzug des Komponisten und der musikalischen Nachahmung, einrücken will. Athalie erzählt einen Traum, den sie unmittelbar vor der Ausführung jener Verschwörung hatte, die ihrer Tyranney und ihrem Leben ein Ende machte:



die jedesmal einen Ton höher stiegen, würde für neuere Ohren im höchsten Grade beleidigend seyn.

Und doch redet **Athenäus** von einer ähnlichen Modulation, die **Pythagoras**, der Zacinthyer, auf der Leyer machte; und **Pausanias** von einer des thebischen **Pronomus** auf einer Flöte, die er für alle diese drey Tonarten erfunden hatte. Was muß aber, in dergleichen Fällen, aus ihrer Regel, Uebergänge durch zusammenstimmende Intervalle zu machen, geworden seyn? Man muß annehmen, daß diese nicht verwandten **Mutationen** sehr alte Grillen gewesen sind.



Und doch müssen wir sie nicht zu eilfertig verdammen; denn wir finden, daß die alten Kirchenkomponisten, in der ersten Zeit des Kontrapunkts, die neuern Regeln von der Verwandschaft der Töne nicht achteten, oder vielmehr nicht kannten, und ohne Bedenken zwey, oder noch vollkommenere Akkorde von einerley Art, diatonisch, nahmen, und jede Note der Tonleiter, die Septime ausgenommen, als einen Grundton im Baß brauchten. *f*)

Ohne Zweifel ist dieß das wahre Geheimniß der alten Kirchenmusik, und die vornehmste Ursache ihrer Wirkung, die von der Wirkung neuerer Kompositionen so sehr verschieden, und aus Feyerlichkeit, Wildheit und Schwermuth zusammengesetzt ist.

f) Palästrina fängt sein Stabat Mater, das noch itzt in der päbstlichen Kapelle gebräuchlich, und unter der daselbst während der Charwoche gewöhnlichen Musik mit abgedruckt ist, mit drey auf einander folgenden gemeinen Akkorden, mit größern Terzen, an, und läßt den Baß, *A*, *G*, *F*, diatonisch abwärts steigen. Und doch ist diese Modulation durch die Vertheilung der Stimmen so eingerichtet, und durch die vollkommene Kunst der Sänger wird sie so gemildert, daß sie, bey allem kunstwidrigen und ausgelassenem Ansehen auf dem Papier, die herrlichste Wirkung thut, von der man sich auf mit Tonleitern versehnen Instrumenten keinen Begriff machen kann,

Fünfter Abschnitt.

Von der Melopoeie.

Die Regeln über die verschiednen bisher beschriebenen Theile der alten Musik, führen uns natürlicherweise auf die Melopoeie, um derentwillen sie gleich Anfangs festgesetzt wurden.

Μελος, Gesang, hieß eine Anzahl musikalischer Töne in einer gewissen Höhe der Stimme, und wurde dem bloßen Getöse, oder den unbestimmten und hinschwindenden Tönen der gewöhnlichen Rede entgegen gesetzt.

Μελωδια, Melodie, war das Singen der Verse nach solchen Tönen; und Μελοποιΐα, Melopoeie, die Zusammenstellung solcher Töne, die zum Singen geschickt waren.

Diese verschiednen Erklärungen beweisen, daß alle Melodie ursprünglich Gesang war, und zum Vortrage der Poesie gebraucht wurde.

Die Melopoeie hatte ihre besondern Regeln, wovon einige auf uns gekommen, und noch itzt deutlich und verständlich sind; z. B. daß ein melodisches Stück in einem besondern Klanggeschlechte gesetzt, und hauptsächlich auf die Töne irgend einer bestimmten Tonart eingeschränkt werden mußte. Was die Folge oder Ordnung dieser Töne in dem Stücke selbst betrifft, so war diese gemeiniglich auf vier Arten der Intonation oder Intervalle eingeschränkt, welche Euklid in seiner harmonischen Einleitung verzeichnet hat. g) Ich will dieselben genau zu beschreiben suchen, weil sie einiges Licht über die Melodie der Alten verbreiten können.

Euklid sagt uns, erstlich, daß sich die Töne ordentlich, entweder aufwärts oder niederwärts, bewegen, z. B. [Notenbeispiel]

Dieß hieß ἀγωγη; hernach auch durch Sprünge von größern Zwischenräumen, z. B. [Notenbeispiel] Dieß hieß πλοκη, die ein-

g) p. 22. edit. *Meibom.*

eingewebte, oder eingeschaltete Art; drittens, durch mehrmalige Wiederholung des nämlichen Tons; dieß hieß πεττεια, die Wiederholung, wie beym Singen folgender Noten:

und viertens, durchs Aushalten der Töne auf der nämlichen Note, welches wir eine aushaltende Note nennen, und die Griechen durch das Wort τονη ausdrückten.

So weit scheint alles verständlich zu seyn; ich glaube aber beynahe gewiß, daß das dritte Buch des Aristoxenus, welches sich vornehmlich damit beschäftigt, Regeln über die unmittelbare Folge der Töne auf einer Tonleiter zu geben, unrecht verstanden sey, weil man gemeiniglich glaubt, es enthalte Regeln über die Verfertigung der Melodie überhaupt.

Er sagt freylich, S. 66. „die Stimme könne nach einem Semiton, bloß „auf zweyerley Art aufwärts, und auf zweyerley Art niederwärts gehen;“ das heißt, durch einen ganzen, oder durch einen andern halben Ton. Dieß ist in der Folge der Tonleiter allerdings richtig; war aber alle Melodie auf diese Folge eingeschränkt? Und ist wohl irgend ein Zweifel, ob sie nicht von einem Semiton durch einen Sprung zu einem dritten, vierten, oder fünften, aufwärts und niederwärts gehen konnte? Herr Burette sagt indeß in seinen Anmerkungen zum Plutarch, wo die Enharmonik des Olympus und die Schönheit seiner Melodie erwähnt werden, die Schönheit müße in der Neuheit liegen, und diese Neuheit sey der Ditonus oder die größere Terz gewesen, „die in den übrigen „Klanggeschlechtern nie sey gehört worden.“ — Wie? war das diatonische Geschlecht denn so genau auf eine Fortschreitung durch vereinte Stufen eingeschränkt, daß man nie darinn eine Note überschlagen durfte, um durch das Intervall einer Terz aufwärts und abwärts zu steigen? Nichts kann sonderbarer seyn, als diese Behauptung, oder der eben angeführten Stelle beym Euklid widersprechender, die Herr Burette selbst anderswo angeführt und gebraucht hat. [h]) Auch ist diese Meynung der Erklärung des Worts πλοκη, bey allen nachherigen griechischen Schriftstellern über die Musik, ganz zuwider.

Ich sehe aber, daß nicht Burette allein die gedachte Meynung über diese Sache gehabt hat; auch Dr. Brown scheint sich eben diese Vorstellung da-

h) Mem. des Inscr. T. V. p. 178.

von gemacht zu haben.. Denn in seinem Werke über den Fortgang der Poesie und Musik, (S. 64.) i) sagt er, die griechische Diatonik vertrage sich durchaus nicht mit unsrer diatonischen Tonleiter, weil dort ein halber und zwey ganze Töne unveränderlich auf einander hätten folgen müssen. Herr Malcolm ist hierüber so dunkel und unbefriedigend, wie gewöhnlich, und läßt die ganze Sache wenigstens eben so unverständlich, als er sie fand.

Wenn man aber einen von den wenigen historischen Umständen bezweifelt, oder leugnet, worüber sich die alten Schriftsteller von der Musik deutlich ausgedrückt haben, so verschwört man sich gleichsam mit der Zeit, die das Studium der griechischen Musik schon dunkel und undankbar genug gemacht hat, um den Muth des kühnsten Untersuchers niederzuschlagen.

Es gab viele Regeln, die man bey der Fortbewegung durch Sprünge oder entlegene Stufen der Tonleiter in Acht zu nehmen hatte. Die vornehmste darunter war die, daß man überhaupt konsonirende Intervalle den dissonirenden vorziehen mußte. Noch war es nothwendig, keine zwey halbe Töne zusammen in Vierteltöne, oder zwey auf einander folgende ganze Töne in halbe zu theilen; k) auch durften nicht zwey große Terzen auf einander folgen.

Allein diese, und sehr viele andre Regeln, die Aristoxenus über die Folge der Intervalle gab, waren alle von den Klanggeschlechtern hergenommen, deren Regeln auch Regeln für die Melodie waren. Das diatonische Klanggeschlecht der Alten war unsrer natürlichen Tonleiter in allen Stücken ähnlich; denn Aristoxenus erlaubt, daß sogar drey Töne, aufwärts oder abwärts, auf einander folgen können; und das ist auch alles, was in unsrer Diatonik erlaubt ist, außer bey Molltönen, wo wir zur Oktave des Grundtons durch eine große Septime hinaufgehen, welche die Alten gar nicht gebraucht zu haben scheinen.

Eine nähere Zergliederung oder Erklärung dieser Regeln würde die Sache nicht viel deutlicher machen; es giebt indeß einige in dem ersten Buche des Aristides Quintilian l) gesammelte Umstände, welche Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen.

i) Deutsche Uebers. S. 78.

k) Das Verbot, daß nicht mehr als zwey halbe Töne auf einmal auf oder abwärts nach einander folgen durften, ist ein deutlicher Beweis, daß die alte Chromatik von der neuern sehr verschieden war.

l) p. 28. 29. edit. *Meibom.*

Er fängt damit an, daß er die Melopocie in drey Gattungen theilt, die von dem großen und allgemeinen System entlehnt sind, welche er, nach den Tönen, Hypate, Mesä und Nätä nennt, d. i. die tiesste, mittlere, und höchste; und diese Benennungen gleichen, in Absicht auf die Melodie, unsern Unterscheidungen des Basses, Tenors, und Diskants.

In Ansehung der Modulation in der Melodie macht er eben die Eintheilung, wie Euklid, in vier verschiedne Gattungen; wiewohl er in seiner Art, sie zu erklären, etwas von ihm abgeht. Diese Verschiedenheit ist aber gegenwärtig für uns von geringer Erheblichkeit; und Euklid's Glaubwürdigkeit ist dem Ansehen des Aristides so sehr überlegen, daß keine einzige Stelle von ihm Gewicht genug haben würde, daß Zeugniß eines so genauen und schäzbaren Schriftstellers zu entkräften.

Indeß sind doch die moralischen Eintheilungen der Melopocie beym Aristides Quintilian so merkwürdig und sinnreich, daß ich ein paar davon hier anführen muß.

Er nimmt drey Arten (τροποι) oder Style der Melopocie an: den dithyrambischen, oder bacchischen Styl; den nomischen, der dem Apoll gewidmet war; und den tragischen. Der erste darunter, sagt er, bediente sich der Saiten oder Töne in der Mitte des großen Systems; der zweyte der obersten, und der dritte der untersten Saiten und Töne.

Diese besondern Arteu hatten noch andre unter sich, die zu ihnen gehörten; z. B. den erotischen, oder verliebten Styl, den komischen, und den enkomiastischen, den man bey Lobgesängen brauchte. Da man alle diese für geschickt hielt, gewisse Leidenschaften zu erregen oder zu dämpfen, so glaubte Aristides, sie hätten großen Einfluß auf die Sitten (ηθη) gehabt; und in Betracht dieses Einflußes theilte man die Melopocie in drey Arten: in die systaltische, welche die sanften und zärtlichen Regungen sowohl, als die traurigen einflößte, die das Herz bewegen und durchdringen; in die diastaltische, welche fähig war, die Seele zu erheitern, durch Erregung der Freude, oder durch Einflößung des Muths, Edelmuths, und erhabner Gesinnungen; und drittens, die hesychastische, welche zwischen den beyden andern das Mittel hielt, das heißt, welche die Seele wieder in eine ruhige und gemäßigte Fassung bringen konnte.

Die erste Art von Melopoeie schickte sich zu verliebten und zärtlichen, zu rührenden und klagenden Gedichten; die zweyte brauchte man bey tragischen und heroischen Gegenständen; die dritte zu Hymnen, Lobgedichten, und als ein Vehikel der Ermahnungen und Vorschriften. m)

Alle diese Regeln in Ansehung der alten Melopoeie geben uns nur bloß allgemeine Begriffe, welche, um klar und verständlich zu werden, besondre Erörterungen und Erläuterungen durch Beyspiele nöthig hätten. Allein, die griechischen Schriftsteller über die Musik haben uns diese Befriedigung durchaus versagt, und sich vielleicht, bey der Bekanntmachung ihrer Werke, alle dergleichen Kleinigkeiten auf die Unterweisungen aufgespart, die sie ihren Schülern besonders gaben. Denn in keiner von allen sieben Abhandlungen über die alte Musik, welche Meibom gesammelt und herausgegeben hat, findet sich ein einziges musikalisches Stück, oder eine einzige Stelle griechischer Melodie, aufbehalten. Und dieß ist desto außerordentlicher, da es wenig Abhandlungen über die neuere Musik ohne unzählige Notenexempel giebt, zur Erläuterung der Regeln, welche sie enthalten.

Wie aber auch immer die Regeln beschaffen seyn mochten, nach welchen man verschiedne Töne in diejenige Ordnung stellte, welche dem Ohr auf die angenehmste Art schmeichelte; so läßt sichs doch leicht begreifen, daß diese regelmäßige Vertheilung und schöne Anordnung der Töne nichts weiter hervorbrachte, als den bloßen Körper einer Melodie, der nur durch Hülfe des Rhythmus, oder des Zeitmaaßes, beseelt und belebt werden konnte; und dieß wird der folgende Abschnitt erläutern.

m) Diese Einbildungen sind offenbar aus den Träumen des Pythagoras entlehnt. Jamblichus erzählt in der Lebensbeschreibung dieses Philosophen, „er habe gewiße musikalische Stücke erfunden, mit welchen er, durch eine glückliche Mischung der Klanggeschlechter, nach seinem Gefallen die Gemüthsbewegungen seiner Schüler regieren, und Schrecken, Schwermuth, Zorn, Mitleid, Nacheiferung, Furcht und Begierden aller Art erregen; auch Verlangen, Stolz, Eigensinn und Heftigkeit anfeuren, und jeder Leidenschaft, durch schickliche Melodien, wie durch eben so viel heilsame und wohlthätige Arzneyen, eine tugendhafte Richtung geben konnte.“ Und Plutarch sagt in seiner Abhandlung über das Aufhören der Orakel, in Musik gebrachte Poesie sey ehedem in Griechenland die gewöhnliche Volkssprache, und das Vehikel der Geschichte, der Philosophie, und jedes wichtigen Gegenstandes gewesen.

Sechster Abschnitt.

Vom Rhythmus. *)

Eine fortgesetzte Bewegung in jedem organisirten Körper, welcher derselben fähig ist, verträgt eine gewiße Art von Zeitmaaß. Dieses Zeitmaaß bemerkt die verschiednen Theile der Bewegung, und setzt uns in den Stand, ihre Verhältniße zu beurtheilen. Um diese Verhältniße zu bezeichnen, haben die Griechen, außer manchen andern Kunstwörtern, das Wort ῥυθμος, Rhythmus, gebraucht, und dasselbe auf mehrerley Dinge angewandt. Sie bezeichneten damit nicht nur die Art von Kadenz, oder Schwingung der Fittige, in dem Fluge der Vögel; die Bewegung der Füsse beym Gehen der Thiere; und die Gebehrden, Figuren und Schritte der Tänzer; sondern auch eine jede Art von regelmäßiger Bewegung, dergleichen man in den Pulsschlägen und beym Athemholen wahrnimmt. Sie haben sogar die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts so sehr gemißbraucht, daß sie sich desselben von ganz unbeweglichen und leblosen Dingen bedienten, z. B. von Werken der Malerey und Bildhauerey, an welchen sie das Ebenmaaß und richtige Verhältniß in allen Theilen Rhythmus nannten.

Am meisten aber brauchte man diesen Ausdruck, das Zeitmaaß oder die Währung mehrerer, nach einander gehörter, Töne zu bezeichnen; diese Töne mochten nun musikalisch seyn, und von Stimmen und Instrumenten hervorgebracht werden, oder ohne einen bestimmten Ton, wie in den Hammerschlägen auf einem Ambos, beym Trommelschlagen, und in den Artikulationen der Stimme beym gewöhnlichen Sprechen, beym Hersagen einer Rede oder eines Gedichts.

Unsre gegenwärtigen Untersuchungen aber werden sich auf diejenige Art des Rhythmus einschränken, welche vorzüglich die Melodie betrifft, und desto

*) Man vergleiche bey diesem Abschnitte Herrn Burette's Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne Musique, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. edit. d'Amsterd. T. VII. p. 235 seq. aus welcher sowohl hier, als in Herrn Marpurgs kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrs. der Musik, das meiste hier wörtlich wieder vorkömmt. Anm. d. Uebers.

mehr Erläuterung verdient, je wichtiger sie für die Musik ist, und in je mehr Dunkelheit sie gemeiniglich von musikalischen Schriftstellern eingehüllt wird.

Wegen der genauen Vereinigung der Poesie und Musik bey den Alten, die fast unzertrennlich gewesen zu seyn scheinen, war eine Verstoßung wider **Zeitmaaß** oder **Rhythmus** unverzeihlich, weil dadurch nicht nur die Schönheit der Poesie, sondern zuweilen selbst die Bedeutung der Worte vernichtet wurde, woraus sie bestand. Το παν παρα μουσικοις ὁ ῥυθμος, sagen die Griechen; er war das Hauptwerk in ihrer Musik, ohne welchen sie die Melodie als völlig unbedeutend und leblos ansahen. Daher versagte **Plato** den Namen eines Tonkünstlers jedem, der nicht vollkommen im Rhythmus geübt war, wie wir ihn itzt keinem ertheilen werden, der nicht taktfest ist. Er ist von solcher Wichtigkeit, daß ohne ihn die Musik keine Gewalt über die menschlichen Leidenschaften haben kann. **Pythagoras** pflegte, nach dem **Marcianus Kapella**, den **Rhythmus** in der Musik den Mann, und den Melos die Frau zu nennen; und **Doni** *) vergleicht den Rhythmus mit der **Zeichnung** in der Malerey, und den Melos mit dem **Kolorit**. Es ist unstreitig, daß eine ordentliche Melodie, worinn der Takt stark bezeichnet ist, und die Accente wohl beobachtet sind; mehr Wirkung thut, als eine, die in diesen Stücken fehlerhaft ist, wäre sie auch sonst besser und ungewöhnlicher gearbeitet, und mit noch so reicher Harmonie und noch so gelehrter Modulation versehen.

Isaak Vossius schreibt in seiner Abhandlung, *de Poematum Cantu et viribus Rhythmi*, dem Rhythmus alle die wundervollen Wirkungen der alten Musik zu. *)

Da die Vokalmusik von den alten Griechen vorzüglich getrieben wurde, so werde ich mich in dem ersten Theile dieser rhythmischen Bemerkungen auf die lyrische Dichtkunst einschränken.

*) Tom. II. p. 203.

*) Von dieser, bey allen ihren willkührlichen Hypothesen, doch immer sehr schätzbaren und lehrreichen Schrift hat neulich Herr Forkel, im dritten Bande seiner musikalisch-kritischen Bibliothek, eine deutsche Uebersetzung zu liefern angefangen, welche die frühere Verdeutschung derselben, in der Berlinschen Sammlung vermischter Schriften an Richtigkeit und Lesbarkeit sehr übertrifft. Anm. des Uebers.

Aristides Quintilian erklärt den musikalischen Rhythmus: συϛημα ἐκ χρόνων κατα τινα ταξιν συγκειμενων. o) „das System, oder den Inbegrif „vieler Takttheile, die ein gewisses Verhältniß gegen einander haben.“ Man kann diese, nachdem die Taktstriche in der Musik aufgekommen sind, einzelne Abtheilungen eines Takts, oder ein gegebnes Verhältniß des Zeitmaaßes, nennen. Um diese Erklärung desto besser zu verstehen, muß man daran denken, daß die Musik, wovon hier die Rede ist, beständig zu Versen gesungen wurde, deren Worte alle aus langen und kurzen Sylben zusammengesetzt waren; daß man die kurzen Sylben noch einmal so geschwind, als die langen aussprach, die kurze Sylbe als einen Theil oder ein Stück dieses Zeitmaaßes ansah, und folglich die lange Sylbe zwey kurzen gleich war; so, daß also der Ton, welcher auf die lange Sylbe kam, an Dauer zwey von den Tönen gleich war, die auf kurzen Sylben gesungen wurden; oder mit andern Worten, daß Eine Note zwey Takttheilen, und die andre Einem Takttheil gleich war. Auch muß man bedenken, daß die auf diese Art abgesungenen Verse, eine gewiße Anzahl von Füßen hatten, welche durch diese verschiedentlich verbundnen langen und kurzen Sylben entstanden, und daß sich der Rhythmus der Melodie nach diesen Füssen richtete. Ihre Länge mochte nämlich beschaffen seyn, wie sie wollte, so wurden sie allemal in zwey, gleiche oder ungleiche, Theile getheilt, deren erster ἀρσις, der Aufschlag, und der zweyte θεσις, der Niederschlag, hieß. p) Auf gleiche Art wurde auch der Rhythmus der Melodie, der mit diesen Füssen übereinstimmte, in zwey gleiche oder ungleiche Theile, eingetheilt, welche man itzt den Auf- und Niedertakt zu nennen, und sie durchs Aufheben und Niedersenken der Hand oder des Fußes auszudrücken pflegt. So viel vom Rhythmus der Singmusik; das folgende betrifft den Rhythmus der Instrumente.

Da die Noten der alten Musik beständig über jede Sylbe der abzusingenden Verse geschrieben wurden; da die Quantität einer jeden von diesen Sylben den Tonkünstlern vollkommen bekannt war; und da sich die Dauer oder Währung eines jeden Tons nach den Sylben richtete; so schien es nicht nothwendig

o) Lib. I. p. 31. edit *Meibom.*

p) Ein Fuß in der Poesie scheint einem Takt in der Musik zu entsprechen. Ein Zeitmaaß war bey den Alten ein Verhältniß dieses Fusses oder Takts, wie bey uns ein Takt in accentuirte und unaccentuirte Theile getheilt wird.

zu seyn, daß man das Zeitmaaß durch irgend ein besondres Zeichen bemerkte. Um es indeß dem Tonkünstler bequemer und leichter zu machen, setzte man einen Kanon, oder eine Vorschrift des Rhythmus über den Anfang eines lyrischen Gedichts. Dieser Kanon bestand bloß aus den Zahlen 1 und 2, das ist, aus dem Alpha und Beta des griechischen Alphabets, welche nach der Folge der Längen und Kürzen gestellt wurden; woraus jeder Vers bestand, und die man nach der Anzahl seiner Füße eintheilte. Das Alpha, oder die Zahl Eins, bezeichnete eine kurze Sylbe, weil es bloß einen einzigen Takttheil enthielt; und das Beta, oder die Zahl Zwey, eine lange, weil diese Zahl zwey Theilen gleich war. Einige von diesen poetischen oder rhythmischen Kanons findet man noch in dem Handbuche Hephästions. q)

Rhythmus hieß im lateinischen *numerus*; und diese Benennung wurde in der Folge auf die Melodie selbst ausgedehnt, die aus verschiednen *numeris* oder Rhythmen bestand, wie man aus dem Verse beym Virgil sieht:

Numeros memini, si verba tenerem.

„Die Melodie wüßt' ich wohl, wenn ich nur den Text wüßte."

Die Römer hatten Zeichen für den Rhythmus, eben wie die Griechen; und solch ein Zeichen hieß nicht nur *numerus*, sondern auch *aera*, d. i. ein Zeichen des Zeitmaaßes. Numeri nota, sagt Nonius Marcellus. In diesem Sinne finden wir das Wort in einem Verse Lucil's:

Haec est ratio? perversa aera? summa subducta improbe?

„Heißt das rechnen? solch eine Unordnung der Zahlen? und eine falsch gezogne Summe?"

Wenn indeß gleich das Wort *aera* anfänglich von den Tonkünstlern bloß vom Zeitmaaß oder vom Takt der Melodie gebraucht wurde, so bedienten sie sich desselben doch hernach eben so, wie des Worts *numerus*, die Melodie oder die Weise selbst zu bezeichnen; und man glaubt, das Wort Arie, *aria*, welches ein musikalisches Stück von einem besondern Rhythmus, von besondrer Kadenz anzeigt, sey aus dem Wort *aera* entstanden.

q) Dieser Schriftsteller lebte zur Zeit des Kaisers Verus, im zweyten Jahrhundert. Er war Sprachlehrer zu Alexandrien. Sein hier gemeyntes Werk handelt *de re metrica*. Man sehe von ihm den Suidas und Julius Kapitolinus.

Auf diese Art also bemerkten die Alten das Zeitmaaß in ihrer geschriebenen Musik; um es aber bey der Ausführung selbst noch merklicher zu machen, schlugen sie den Takt auf mancherley Art. Am gewöhnlichsten geschah es durch die Bewegung des Fußes, den man wechselsweise aufhob und niederschlug, nach Maaßgebung des bey uns sogenannten ganzen, oder des Tripeltakts. Den Takt anzugeben, war gewöhnlich das Amt des Musikmeisters oder Anführers, der *μεσοχορος* und *κορυφαιος*, Koryphäus, hieß, weil er in der Mitte des Orchesters, unter den Musikern, hoch und erhaben stand, um desto leichter von allen gesehen und gehört zu werden.

Die Angeber des Takts wurden auch von den Griechen *ποδοκτυποι* und *ποδοψοφοι* genannt, wegen des Schlagens mit dem Fuße. Im lateinischen hießen sie *pedarii*, *podarii*, und *pedicularii*, aus eben dem Grunde. Ihre Füße waren gemeiniglich mit hölzernen oder eisernen Sohlen versehen, um den Takt desto deutlicher anzugeben; diese Ansätze der Füße nannten die Griechen *κρȣπεζια*, *κρȣπαλα*, *κρȣπετα*, und die Lateiner *pedicula*, *scabella*, oder *scabilla*, weil sie wie kleine Schemel oder Blöcke aussahen.

Nicht aber mit den Füßen allein, schlugen die Alten den Takt, sondern auch mit allen Fingern der rechten Hand auf die hohle Fläche der linken; und derjenige, der auf diese Art das Tempo angab, hieß *manuductor*. Zu dieser Absicht brauchten sie zuweilen Austerschalen, und die Schalen andrer Fische, auch Knochen von Thieren, um damit den Takt zu schlagen, wie man bey uns mit Castanietten, Tambourins, u. dergl. thut. Sowol Hesychius, als der Scholiast des Aristophanes haben Stellen, die dieß bestätigen. Wie lärmend und wild mochte diese Musik seyn! lauter Rhythmus, und kein Schall. Die Trommeln und Sistra der idäischen Daktylen *) konnten nicht wilder seyn.

Viele alte Instrumente waren eintönig, und nicht viel mehr nütze, als den Takt zu bemerken. Von der Art waren das *cymbalum* und das *sistrum*; und deßwegen heißt das erstere vielleicht *aera* beym Petron. Wir würden uns indeß keinen sonderlichen Begrif von den Geschicklichkeiten neuerer Musiker ma-

*) So hießen die frühesten Bewohner der Insel Kreta, denen man die erste Bearbeitung des Eisens, und die dabey gelegentlich entstandne erste Bemerkung und Abmessung des rhythmischen Zeitmaaßes, beylegte. Die vornehmste Stelle über sie ist beym Strabo, B. X, S. 710 ff. der Almeloveen. Ausgabe. Anm. des Uebers.

chen, wenn so viel Anstalten und Lärmen nöthig wäre, sie beysammen zu halten. Je mehr man Takt schlägt, sagt Rousseau, desto weniger hält man Takt; und gemeiniglich haben schlechte Musik und schlechte Tonkünstler dergleichen lärmende Hülfe am meisten nöthig.

Wenn man indeß irgend etwas von der Gewalt glauben will, welche die alte Musik über die Leidenschaften gehabt haben soll; so muß sie diese Gewalt hauptsächlich durch den Nachdruck und die Accentuation des Rhythmus erhalten haben. Aristides Quintilian [r]) macht ein langes Verzeichniß von verschiedenen Sylbenmaaßen, nebst ihren besondern Eigenschaften, das Gemüth zu stillen oder zu empören, sowohl nach der Natur der Sylben, oder Füße der Verse, als nach Maaßgabe der Gedanken, welche sie ausdrücken sollten. Und, da der Leser dadurch Gelegenheit bekommen wird, zu sehen, wie viel man auf diesen Theil der Musik hielt, und wie eingebildet und idealisch manche von diesen Distinktionen gewesen zu seyn scheinen; so will ich die ganze Stelle hier übersetzen.

„Das Zeitmaaß, welches mit einem Niederschlage anhebt, ist ruhig und sanft; dasjenige hingegen, welches mit einem Aufschlag anfängt, drückt Unruh und Heftigkeit aus. Volles Zeitmaaß, das ist, was aus ganzen Füßen besteht, thut eine edle Wirkung; und dasjenige, welches durch katalektische Verse entsteht, woran eine Sylbe oder Note fehlt, wenn sie durch einen kurzen Ruhepunkt oder eine Pause ersetzt wird, hat mehr Simplicität; ist aber minder edel. Takt von gleichen Verhältnißen ist angenehm; und der von ungleichen Takttheilen, oder von sesquialterirtem Verhältniß, dient vorzüglich zur Erregung sanfter Rührung. Doppeltes Zeitmaaß, ist eine Art von Mittelgattung zwischen dem Angenehmen und Empörenden. Wenn die Taktbewegung von zwey gleichen Noten nicht langsam ist, so macht sie einen lebhaften, heftigen Eindruck, und schickt sich zu kriegerischen Tänzen, die man Pyrrhichische nennt, worinn die Tänzer bewaffnet sind, und das Zeitmaaß, dessen Bewegung sich nach einer Versart richtet, die aus langen Sylben besteht, ist ernster, nachdrücklicher, und zu Hymnen geschickt, welche zur Ehre der Götter, bey Festen und Opfern gesungen werden. Der Takt, der aus einer Mischung von langen und kur-

r) Lib. II. p. 97. edit. *Meibom.*

zen Noten besteht, vereint die Eigenschaften der beyden letztgedachten Arten in sich.“ *)

„Unter den doppelten Verhältnissen haben der Jambe und der Trochäer am meisten Lebhaftigkeit und Feuer, und schicken sich vorzüglich zum Tanz. Die sogenannten ορθιοι und σημαντοι, deren Arsis zwey langen Sylben entspricht, sind voller Würde. Zusammengesetzte Zeitmaaße sind pathetischer, als einfache; und diejenigen, die auf Ein Klanggeschlecht eingeschränkt sind, erregen die Leidenschaften weit weniger, als die, welche aus dem einen Geschlecht ins andre übergehen.“ s)

Nachdem Aristides diese Unterscheidungsmerkmale des Zeitmaaßes angegeben hat, so fährt er fort, ihre Wirklichkeit und ihren Grund in der Natur daraus zu beweisen, daß er zwischen einigen besondern Arten des Rhythmus, und zwischen dem Gange und den Handlungen der Menschen eine Vergleichung anstellt. Er glaubt z. B. „die Bewegung, welche sich zum spondäischen Zeitmaaß schicke, sey ein Ausdruck der Mäßigung und Standhaftigkeit; die Trochäen, oder Päane verrathen einen höhern Grad von Feuer und Leben; der Pyrrhichius habe etwas niedriges und unedles an sich; eine unregelmäßige Geschwindigkeit gebe Ausgelassenheit und Unordnung zu erkennen; und endlich, eine aus allem diesen zusammengesetzte Taktbewegung sey wild und ausschweifend.“

In Ansehung der Vortrefflichkeit und der Wirkungen der alten Musik, ist es schwer, zwischen Leichtgläubigkeit und Zweifelsucht die rechte Mittelstraße zu halten. Solche Schwärmer; wie Aristides Quintilian, machen dadurch, daß sie zu viel behaupten, die ganze Sache lächerlich, und uns vielleicht geneigt, zu wenig davon zu glauben. Die Einfachheit der alten Melodie, und ihre skla-

*) Die Alten hatten, außer unserm ganzen und Tripeltakt, auch Taktarten von fünf und von sieben gleichen Noten, welches freylich neuern Musikern sehr sonderbar vorkommen muß. Unter dem doppelten Zeitmaaß versteht Aristides Quintil. den Tripeltakt, worinn der Niederschlag sich zum Aufschlage wie 2 zu 1 verhielt, oder worinn der eine Takttheil doppelt so lang war, als der andre. So nannten sie den ganzen Takt den gleichen, weil sich jeder Takt in zwey gleiche Theile scheiden ließ; und so hieß der Takt von fünf Noten *Sesquialter*, das ist, von 2 zu 3; und der von sieben, *Epitritus*, oder von 3 zu 4, weil die Takte sich in diese Verhältnisse theilen ließen.

s) Die Franzosen scheinen diese Vorschrift bey Verfertigung ihrer alten ernsthaften Opern vor Augen gehabt zu haben, weil in ihnen das Tempo beständig abwechselt.

vische Abhängigkeit von der Poesie, hat vermuthlich einige von diesen Träumereyen veranlaßt. Indeß mag dieß gewesen seyn, wie es will, so scheint mirs hier der rechte Ort zu seyn, von diesen poetischen Füßen und Rhythmen, woraus die Alten so viel machten, einige Nachricht zu geben. *)

Ein poetischer Fuß besteht aus einer gewissen Anzahl von Sylben; und macht einen gewissen Theil des Verses aus, wie ein Takt einen Theil eines musikalischen Stücks. Ein Hexameter besteht aus sechs solchen Füßen; ein Pentameter aus fünfen.

Der Spondäus, Jambe, Trochäus, und Pyrrhichius, oder Periambus, sind dissyllabische Füße, oder solche, wovon jeder aus zwey Sylben besteht.

Der Spondäus besteht aus zwey langen Sylben, †) z. B. vertunt. (– –)

Allmacht.

Der Jambe hat eine kurze, und eine lange Sylbe; u) Θεȣ, λεγω, potens, amas. (⏑ –)



Der Trochäus hat eine lange, und eine kurze Sylbe: gratus, musa. (– ⏑)



Der Pyrrhichius, oder Periambus hat zwey kurze Sylben: mare, probus. (⏑ ⏑)



*) Daß die Kenntniß der poetischen, und selbst der rhetorischen Sylbenmaaße, von den Alten einem Tonkünstler für nothwendig gehalten wurde, sieht man aus den Bemühungen der musikalischen Schriftsteller, besonders der lateinischen, diese Sylbenmaaße zu erklären, in allen ihren auf uns gekommenen Schriften.

†) Die alte spondäische, oder Libationsmusik, welche Olympus in der alten enharmonischen Klangart, ohne den Viertelton, setzte, war in diesem Zeitmaaße, welches aus langsamen gleichförmigen Noten bestand; und der poetische Fuß erhielt seinen Namen von diesem Gebrauch desselben.

u) Jambische Verse brauchte man ursprünglich in der Satire, und sie bedeuten daher bey den Alten oft so viel, als satirische Verse.

Der Daktyl, Anapäst, Moloß, Tribrach, Bacchius, Antibacchius, Amphibrachys, und Kretikus, sind dreysylbig. Für einige darunter haben wir, in neuern Sprachen keine gleichgeltende; der Daktyl aber, der aus einer langen und zwey kurzen Sylben besteht – ◡ ◡ ist auch bey uns sehr gewöhnlich; als: Zärtliche, züchtigen, und dergl. Und wir haben eben sowohl, als die Griechen und Römer, aus Daktylen bestehende Verse; z. B.

Nun | klappern die | reisenden | Störche,
Nun | schwatzet der | gaukelnde | Staar.

Man vergleiche diese Verse mit folgenden berühmten Stellen beym Homer und Virgil, wo der Klang der Verse offenbar und absichtlich ein Wiederhall des Inhalts ist. Nachdem Homer (Odyss. B. XI.) in arbeitenden Spondeen die langsame, mühselige Art geschildert hat, mit welcher Sisyphus seinen Stein bergan wälzte, so bedient er sich behender Daktyle, um das schnelle Herabrollen desselben zu schildern:

Αυθις επειτα πεδονδε κυλινδετο λαας αναιδης.

Und Virgil, B. VIII, v. 596. beschreibt in lauter Daktylen den Galop des Pferdes:

— — — — — It clamor, et agmine facto
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Der Anapäst hat zwey kurze und eine lange Sylbe; als sapiens, recubans, ◡ ◡ – Isaak Vossius, (de Viribus Rhythmi, p. 56.) sagt, die Franzosen hätten keine Daktylen, und die Engländer keinen vollkommnen Anapäst in ihrer Sprache. Die Franzosen mögen für sich selbst sprechen; der Vorwurf aber, den er den Engländern macht, läßt sich durch die bloße Erwähnung der Wörter *recommend* und *disappoint* leicht widerlegen. *)

*) Schwerlich hätte Vossius diese Wörter für vollkommne Anapästen gelten lassen; und nur diese sprach er den Engländern ab. Die zweyte Sylbe in beyden hat of-

Ich will die übrigen poetischen Füße der Alten nur bloß darum noch hersetzen, damit man sehe, was für Mittel sie in Händen hatten, ihre Melodie durch verschiedentliche Verknüpfungen von zweyerley Tönen, der langen und kurzen, abzuändern.

Der Molossus hat drey lange Sylben, – – –

Der Tribrachys drey kurze, ⏑ ⏑ ⏑

Der Bacchius, welcher ein umgekehrter Daktylus ist, hat eine kurze, und zwey lange Sylben, ⏑ – –

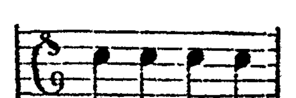
Der Antibacchius, zwey lange und eine kurze Sylben, – – ⏑

Der Amphibrachys, eine kurze, eine lange, und eine kurze; oder eine lange Sylbe zwischen zwey kurzen, ⏑ – ⏑

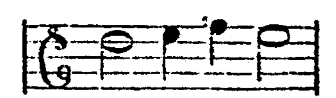
Der Kretikus, eine kurze zwischen zwey langen Sylben, – ⏑ –

Die viersylbigen sind aus schon erwähnten Füßen zusammengesetzt.

Der Proceleusmatikus besteht aus vier kurzen Sylben, oder aus zwey Pyrrhichiern; ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

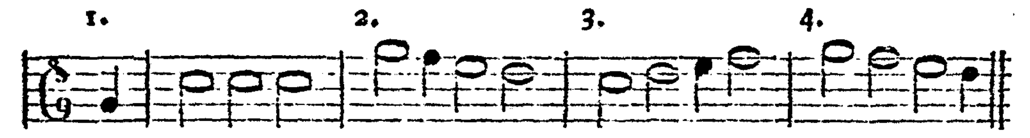


Der Choriambus aus zwey kurzen zwischen zwey langen, oder aus einer Verbindung des Trochäen und Jamben, – ⏑ ⏑ –



Von dem Fuß Epitrite giebt es viererley Arten: 1. Den Jamben und Spondäen ⏑ – – –; 2. Den Trochäen und Spondäen – ⏑ – –; 3. Den Spondäen und Jamben – – ⏑ –; und 4. den Spondäen und Trochäen – – – ⏑.

fenbar zu viel Länge, durch die Position. Eben das ist der Fall in manchen deutschen anapästischen Wörtern, z. E. Königreich, Ewigkeit, u. s. f. Anm. des Uebers.



Der Päan oder Päon, welcher das Widerspiel dieses letztern ist, besteht aus einer langen Sylbe, und drey kurzen, – ◡ ◡ ◡, ◡ – ◡ ◡, ◡ ◡ – ◡, ◡ ◡ ◡ –.

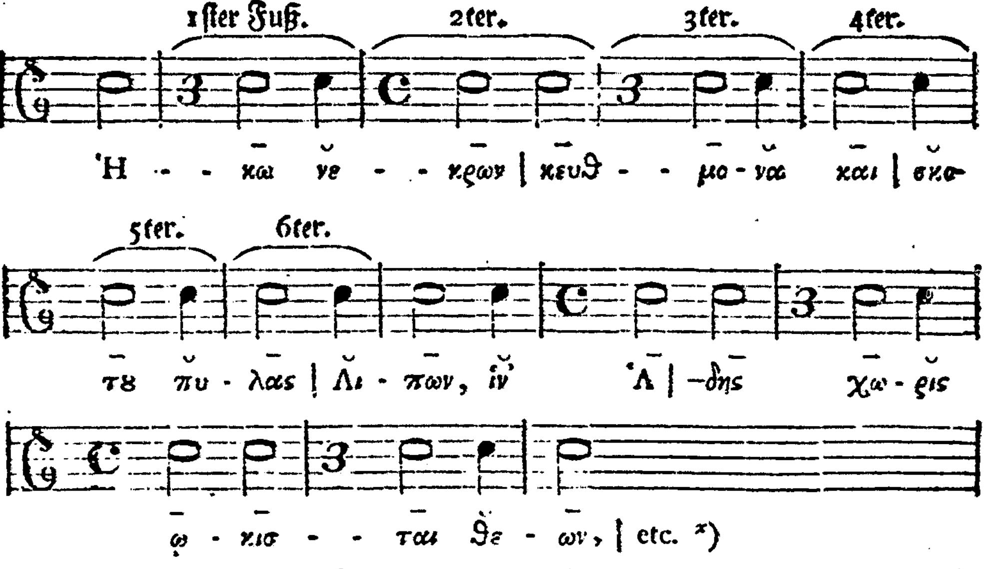
Servius zählt mehr als hundert verschiedne Versarten unter den Lateinern; und dem Hephästion zufolge, war ihre Anzahl unter den Griechen noch beträchtlicher; folglich ließ sich auch ihre Melodie auf eben so vielerley Art abändern. Es ist indeß nicht der geringste Anschein da, daß die Alten in ihrer Vokalmusik die Art von verlängerten Noten gehabt hätten, die wir punktirte nennen; auch erlaubten sie keine Ruhepunkte in der Mitte eines Verses; wenn es gleich am Ende der katalektischen, oder abgebrochnen Verse, dem Sänger erlaubt war, die Lücke durch ein Stillschweigen auszufüllen, welches eben so viel war, wie eine Pause in der neuern Musik. Und, ob sie gleich eine so große Mannichfaltigkeit von Füssen in ihrer Poesie hatten, so sind doch viele von den schon angeführten für die neuere Melodie nicht brauchbar.

Nach allen den Untersuchungen und Nachforschungen, die ich hierinn habe anstellen können, muß man doch bekennen, daß die Materie von der alten Musik überhaupt noch immer in sehr viel Schwierigkeit und Ungewißheit verhüllt bleiben, und vermuthlich beständig so bleiben wird. Es ist indeß ein Glück für diejenigen, welche diesen dunkeln Winkel des Alterthums so nahe, als möglich, zu betrachten wünschen, daß die Aussicht in denselben gerade da am hellsten ist, wo sie, nach der Versicherung aller ihrer Bewundrer, am meisten Untersuchung verdient. Denn so wenig wir auch von der Melodie der alten Musik wissen; so war doch der Rhythmus, oder das Zeitmaaß dieser Melodie, wie schon bemerkt ist, ganz nach den metrischen Füßen der Verse eingerichtet; und wir müssen ihn daher allemal eben so gut kennen, als die Prosodie und den Bau des Verses. Und so brauchen wir nichts weiter zu thun, als den langen und kurzen Sylben zwey besondre Noten zu geben, wovon die eine doppelt so lang, als die andre ist, um so genau, als ob wirs hörten, zu wissen, auf welche Weise jede besondre Art von Sylbenmaaß von den Alten, in Absicht auf Zeitmaaß und Kadenz behandelt wurde; und eben dieß war jener so gepriesene Rhythmus, wovon uns

so oft gesagt wird, er sey Alles in ihrer Musik gewesen. Es wird daher denen, welche die Dichtkunst der Alten niemals aus diesem Gesichtspunkt ang sehen haben, wohl nicht unangenehm seyn, wenn ich ein paar Beyspiele anführe, die vielleicht dazu dienen können, einiges Licht über die dramatische Musik der Griechen zu verbreiten, und einigen Begrif von den rhythmischen Hülfsmitteln zu geben, deren sich der poetische Musiker in einem von den wichtigsten Theilen seiner Kunst bedienen konnte.

Das erste Beyspiel betrifft den jambischen Vers, der vornehmlich in den griechischen Trauerspielen üblich war, und worinn der Dialog und Monolog, folglich alles, außer dem Chor und der Ode, geschrieben zu werden pflegte. Ich will nur bloß Noten von ähnlicher Länge mit den Sylben darüber setzen, und den Takt bemerken; die Melodie überlass' ich der Einbildung der Leser. Wollte ich mirs anmaßen, auch diese hinzu zu setzen, so würde ich fürchten, für diese Verwegenheit als ein zweyter Salmoneus angesehen und bestraft zu werden:

Demens qui nimbos et non imitabile fulmen
Aere, et cornipedum cursu simularat equorum.



*) Dieß Sylbenmaaß bestand, wenn es rein und unvermischt war, aus sechs jambischen Füßen, als:

Diese Verse sind der Anfang in der Hekuba des Euripides, und wurden von dem Geist des Polydorus gesungen. y) Die dazwischen gezognen Striche sollen bloß zeigen, wie die Alten diesen Vers in drey Abschnitte theilten, deren jeder aus zwey Füßen bestand; die eigentlichen Taktstriche aber, die Thesis, oder der Niederschlag, müßen allemal in die Mitte des Fußes fallen: ⏑ | –; ♩ | 𝅗𝅥. Um die Füße noch deutlicher zu unterscheiden, habe ich sie einzeln mit Strichen bemerkt, ob es gleich der alten Art von Skansion bey Versen dieser Art gemäßer, und vermuthlich auch für den Ausdruck ihrer Kadenz und Wirkung zuträglicher gewesen wäre, wenn ich in jedem Verse nur drey solcher Striche gemacht hätte. z)

Equēs | sŏnan|tĕ ver|bĕra|bĭt un|gula.

Dergleichen Verse kommen indeß selten vor. Die Regeln dieses Sylbenmaaßes foderten bloß, daß der zweyte, vierte, und letzte Fuß Jamben seyn mußten; die übrigen konnten Spondäen, Anapästen oder Daktylen seyn. Dieses Sylbenmaaß hatte viel Aehnlichkeit mit unserm Alexandriner, oder zwölfsylbigem Verse; jedoch, mehr in der Anzahl und Gattung seiner Füße, als in seinem Gange, oder seinem Eindruck aufs Gehör. Der Ruhepunkt nach dem dritten Fuße, der einem wohlklingenden Alexandriner so unentbehrlich ist, findet nur zufälligerweise in dem Jamben statt, der schneller fortläuft, und mehr prosaisch klingt. Dieß bewog unstreitig die Alten, ihn *per dipodiam*, oder nach doppelten Füssen, abzumessen. (S. HORAT. Art. Poet. v. 252.) die mit Doppeltakten in der neuern Musik übereinstimmen. Ariost schrieb einige Lustspiele in dieser jambischen Versart. Einer von seinen Versen wird vielleicht eine so genaue Vorstellung von dem alten Jamben geben, als sich in Absicht auf seine Kadenz, nur immer geben läßt:

Per dio son qua | si in pensier di | tornarmene.

Hiezu kann auch folgender Alexandriner beym Spenser dienen:

So in his angry courage fairly pacified.

Oder im Deutschen, der ramlerische Vers:

Es wünscht den Tod der ungetreue Tantalus.

y) Vom furchtbaren Aufenthalt der Todten komm' ich
Vom Sitz der Finsterniß, wo fern von allen
Den Göttern, der Regent der Hölle thront.

z) Die Jamben der griechischen Komödie unterscheiden sich von diesen bloß durch etwas mehr Freyheit in der Wortfügung. Die bey den Römern, im Plautus und Terenz, sind so äußerst frey, daß sie oft nicht merklich von der Prose abgehen, selbst nach dem Urtheile des Cicero: propter *similitudinem sermonis*, sic saepe sunt abiecti, vt nonnunquam *vix* in his *numerus* et *versus sentiri possit*. Orator. Cap. 55.

Außer diesem Sylbenmaaß erlaubte der Dialog auch gelegentlich trochäische Verse. Sie kommen gemeiniglich in Scenen der Eilfertigkeit und der Unordnung vor; da dieß Sylbenmaaß, wie Aristoteles es beschreibt, flüchtig und tanzend ist. a) Ein Charakter, den ihnen der Leser nicht abstreiten wird, wenn er die alten Trochäen mit einem völlig damit übereinstimmenden Sylbenmaaße in neuern Sprachen vergleicht, das man aber noch nicht in Trauerspielen gebraucht hat.

Πȣ 'στιν, ȣτος, ὃς πεφυγε | τ' ȣμον εκ δομων ξιφος; b)

Dieser Vers ist ganz trochäisch, und völlig in eben dem Sylbenmaaße, wie:

Jolly mortals, fill your glasses,
Noble deeds are done by wine.
d. i. Füllt die Gläser, frohe Brüder,
Edle Thaten lehrt der Wein.
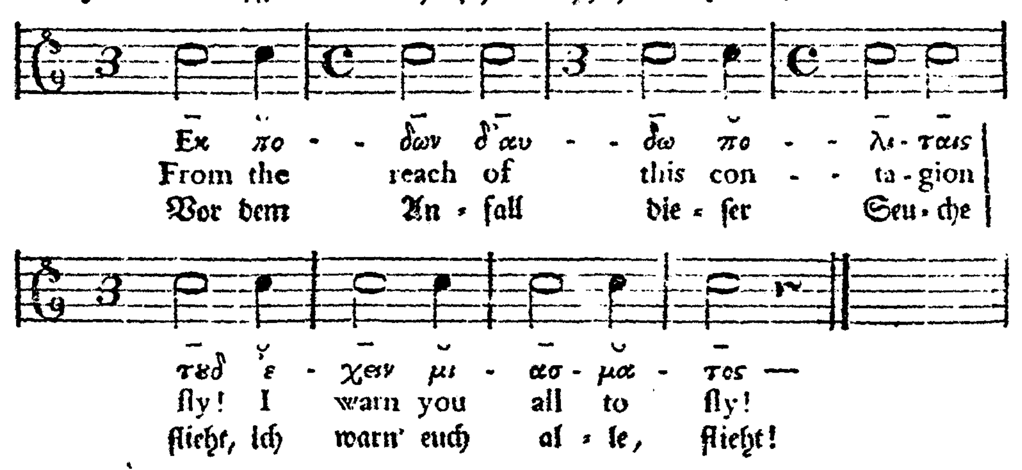
Der ganze Unterschied ist, daß die alten Trochäen in Einer Zeile geschrieben wurden; dieß ist aber bloß fürs Auge; denn im Grunde bestehen sie aus zwey Versen, da die letzte Sylbe des vierten Fußes, so viel ich weiß, allemal der Schluß eines Wortes ist.

Herr West hat in seiner Uebersetzung der Iphigenia in Tauris von Euripides eine ganze Scene trochäischer Verse in das ähnliche englische Sylben-

a) Τροχερον — ορχηστικωτερον. *Aristot.* Rhet. 3. 4. Poet. 4.

b) EVRIP. Orest. v. 1539. Orest läuft auf die Bühne, das Schwert in der Hand, einen phrygischen Sklaven zu verfolgen, der ihn beleidigt hatte, und ruft: „Wo ist der, der vor meinem Schwerte aus dem Hause lief?“ — Diese Verse bestehen aus acht Füßen; und es fehlt darinn eine Sylbe, den letzten Trochäen vollständig zu machen; welches bey dem folgenden Exempel durch eine Viertelpause ausgedrückt ist, um den Takt auszufüllen, wie die Alten es bey der Setzung dieser mangelhaften Verse zu machen pflegten. S. *Aristid. Quintil.* p. 40. über diese Pausen, oder *vacua tempora*. Das trochäische Sylbenmaaß verstattete eben, wie das jambische, die Einmischung anderer Füße; dagegen waren hier, ganz anders wie in den Jamben, der erste, dritte, und fünfte Fuß, die unverletzlichsten. Von beyden ist indeß noch zu merken, daß diese Freyheit nicht so groß war, daß dadurch der allgemeine Charakter und Gang des Verses irgend zerstört wurde.

maaß übersetzt. c) Ein einziger Vers des Originals, mit seiner Uebersetzung, wird zu einem Beyspiel des trochäischen Rhythmus hinreichen:
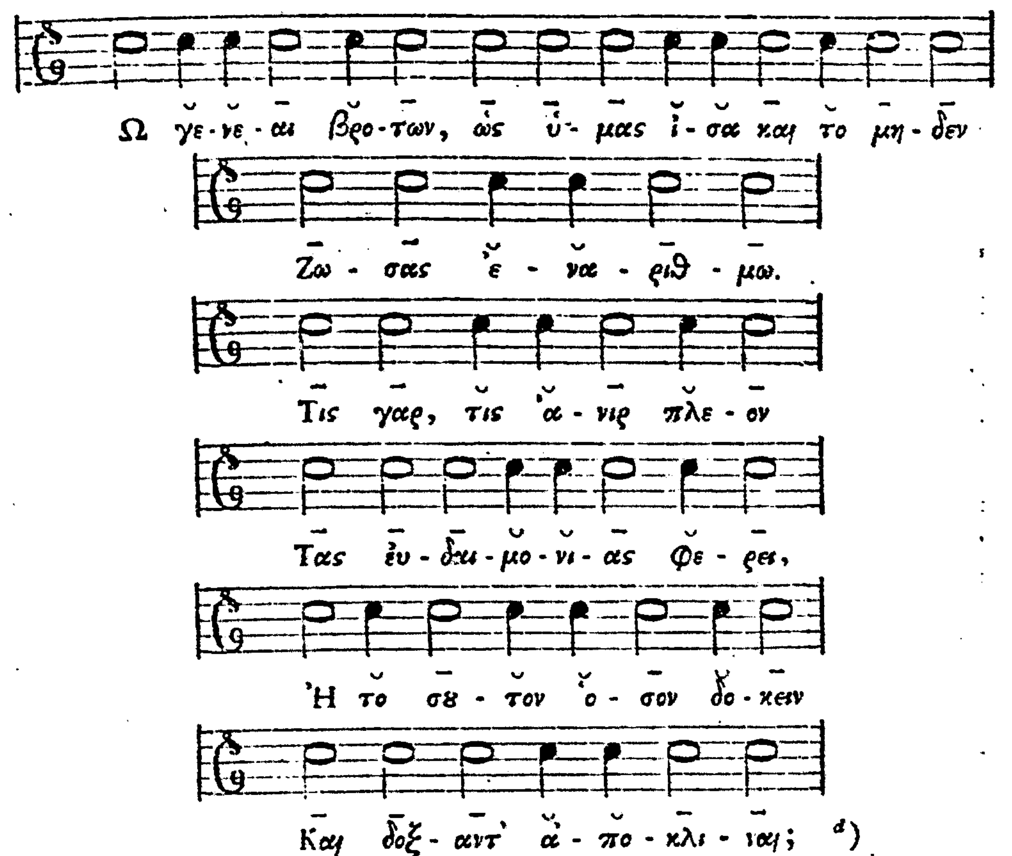


So waren die Sylbenmaaße beschaffen, deren man sich in dem Dialog der alten Trauerspiele bediente; und so müssen auch die Rhythmen oder Zeitmaaße der dazu gesetzten Musik beschaffen gewesen seyn.

Ich will diese Anmerkungen mit noch einem Beyspiele schließen, das aus einem Chor genommen ist, einem Theil des alten Drama, der, wie wir im neunten Abschnitt zeigen werden, im eigentlichern Verstande musikalisch, und für den Tonkünstler vorzüglich ausgezeichnet war, um daran allen Zauber seiner Kunst, und alle Wunder des Rhythmus zu zeigen. Von dem Sylbenmaaße des Chors will ich bloß überhaupt anmerken, daß dasselbe solch eine unbegränzte Mannichfaltigkeit in Mischung und Stellung der Füße scheint gehabt zu haben, und durch so wenig Einschränkungen gefesselt gewesen zu seyn, daß ein neueres Ohr es oftmals nicht von einer schönen und fließenden Prose unter-

c) Er scheint sich indeß in der Meynung geirrt zu haben, daß die Trochäen in dieser Scene gebraucht wären, um ihr ein gewißes feyerliches Ansehn zu geben, u. s. f. Nichts konnte mehr von dem Charakter dieses Sylbenmaaßes entfernt seyn. Vielmehr schickte es sich zu Gelegenheiten von dringender Geschäftigkeit und ängstlicher Zurüstung, dergleichen der Inhalt dieser Scene ist. Der Verf. — Man vergleiche über diese vermeynte Eile des Trochäus das Fragment aus Herrn Klopstocks Gesprächen vom Sylbenmaaße, in der ersten Fortsetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, (Hamb. und Bremen, 1770. 8.) S. 39. ff. A. d. Ueb.

scheiden kann. Wir können daher von der Musik des alten Chors nichts weiter mit Gewißheit bestimmen, als die verhältnißmäßigen Längen der Töne, in so fern sie durch die Prosodie festgesetzt werden. Auf welche Art die Alten sie mit Taktschlägen eintheilten, getraue ich mir nicht einmal zu muthmaßen; und ich glaube, man kann es dem musikalischen Leser als ein Problem vorlegen, das es zum mindesten wegen seiner Schwierigkeit, wenn auch nicht seiner Erheblichkeit wegen, verdient, seinen Scharfsinn daran zu üben: wie die Takte folgender Probe abzutheilen wären, um sie für das Ohr so wenig beschwerlich, als möglich, zu machen.



d) SOPHOCL. Oedip. Tyr. v. 1210. „O! Menschengeschlecht' wie sehr scheint „mir dein Leben ein Nichts zu seyn! Denn wem ist wohl je größeres Glück geworden, „als bloß der Wahn, beglückt zu seyn? Und auch der war bald dahin!" —

Der auffallendste Umstand in allen diesen Beyspielen, ist die beständige Veränderung des Zeitmaaßes, welche die Mischung ungleicher Füße verursacht. e) Für das Auge hat freylich das Recitativ der alten französischen Oper ein ähnliches Ansehen; wo aber kein strenges Zeitmaaß beobachtet wird, da sind die Abänderungen dem Ohre nicht so merklich. Keinen Umstand in Ansehung der alten Musik hat man der neuern öftrer, und mit größerm Triumph, entgegengesetzt, um jener ihre Vorzüglichkeit zu beweisen, als ihre unverbrüchliche Uebereinstimmung mit der festgesetzten Quantität der Sylben. f) Es ist vielleicht eben so schwer, dieß zu widerlegen, als sichs zu denken, wie solch eine Musik nach der Strenge konnte ausgeführt werden, ohne sowohl bey den Zuhörern als Spielern und Sängern Verzuckungen zu erregen. Wenn dieß indeß der Fall war, so dürfen wir uns nicht länger über die lärmenden Hülfsmittel wundern, deren sich die Alten zum Taktschlagen bedienten; denn ich glaube, das beste neuere Orchester würde es schwer, wo nicht gar unmöglich finden, bey dem Vortrage eines griechischen Chors genau beysammen zu bleiben, wenn es gleich von allem dem Gerassel eines alten Koryphäus unterstützt würde.

Ueberhaupt wird vielleicht selbst der unvollständige Abriß, den ich von den rhythmischen Hülfsmitteln der alten Musik zu geben gesucht habe, schon hinreichend seyn, etwas mehr als einen Zweifel darüber mit Recht zu veranlassen, ob bey allem dem, was Isaak Vossius, g) und manche andre, hierüber gesagt haben, eine feste Prosodie, und die strenge, unwandelbare Länge der Sylben, eine Sprache zur Musik bequemer mache; das heißt, ob eine genau nach solch einer Sprache geformte und eingerichtete Musik nicht nothwendig beklemmt und dürftig ausfallen muß, in Vergleichung mit jener freyen, ungefesselten Mannichfaltigkeit, jener ungezwungenen Streiferey rhythmischer Phrasen, die einen

e) S. DU BOS Reflexions Critiques, T. III. p. 33.

f) In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit vna syllaba breuior aut longior. *Cic.* in Bruto, c. 51.

g) Dieser Schriftsteller, *De Viribus Rhythmi*, p. 128. räth den Neuern, wenn sie eine hörbare Musik zu haben wünschen, alle ihre barbarische Mannichfaltigkeit von Noten abzuschaffen, und nichts, als halbe und Viertelnoten beyzubehalten. Das hieße wahrlich, *inuentis frugibus, glande vesci!*

so ansehnlichen Theil des Reichthums der neuern Musik ausmacht. [h]) Versuche es doch der erfindungsreichste Komponist, ein halbes Dutzend Hexameter, bloße Jamben, oder andre Verse in Musik zu setzen, die sich in den geraden oder ungeraden Takt bringen lassen; so wird er bald finden, daß keine Hülfen der Melodie hinreichend sind, die abgeschmackte und langweilige Einförmigkeit des Zeitmaaßes zu verdecken, oder zu bemänteln; und wenn vollends vom Ausdruck die Rede ist, so könnten wir eben so gut erwarten, von dem mechanischen Hin- und Herdrehen eines Soldaten auf der Parade gerührt zu werden. In andern Sylbenmaaßen, dergleichen einige in den obigen Beyspielen vorgekommen sind, wo Füße von verschiedner Sylbenlänge mit eingemischt werden, erhält man freylich einige Abwechselung; sie ist aber hier am unrechten Orte; denn, ohne der langweiligen Wirkung abzuhelfen, die eine beständige Wiederkehr von bloß zweyerley Notenlängen thut, vermehrt sie das Widerliche durch eine unangenehme und unschickliche Stellung der Sylben. Das Ohr wird hier noch immer durch Einförmigkeit ermüdet, wo es Abwechselung fodert, und durch Abwechselung gestört, wo es Einförmigkeit fodert.

Dagegen wird in der neuern Musik, durch ihre Abtheilung in gleiche Takte, und durch ihre ungleiche Unterabtheilung dieser Takte in Noten von verschiedner Länge, mit demjenigen Wohlgefallen, welches das Ohr von Natur an einem regelmäßigen und gleichen Zeitmaaß findet, auch alle die Abwechselung, und aller der Ausdruck vereint, wornach die Alten, wie es scheint, mit ihren plötzlichen und konvulsivischen Taktveränderungen strebten, und mit ihrem beständigen Zusammenstoß eines mißtönenden und unverträglichen Rhythmus. [i])

h) Es freuet mich, daß ein sinnreicher Schriftsteller hierinn mit mir einerley Meynung hat: „Die Musik," sagt Herr *Webb*, „erbergt ihre Gedanken von der Poe„sie, und leiht ihr Bewegungen; sie muß folglich diejenige Art von Versifikation am „liebsten wünschen, bey welcher sie die meiste Freyheit behält, ihrem eignen Genie zu „folgen." S. *Webb's* Betrachtungen über Poesie und Musik, S. 131.

i) Nichts scheint zum musikalischen Vergnügen wesentlicher zu gehören, als die Eintheilung der Melodie in gleiche Taktheile. Quintilian schrieb dieser natürlichen Abmessung des Ohrs die erste Erfindung der Dichtkunst zu: Poema — *aurium mensura, et similiter decurrentium spatiorum observatione* esse generatum. — Hexameter und Jamben scheinen die ältesten griechischen Sylbenmaaße gewesen zu seyn; und die letztern waren, nach *Horat.* de Art. Poet. v. 253. anfänglich rein und unvermischt. Die

Aus den schon angeführten Beweisen erhellt, daß die Griechen und Römer nur zwey verschiedne Grade langer und kurzer Noten hatten; und selbst die alten rhombischen und viereckigen Charaktere, deren man sich noch itzt in dem Canto Fermo der römischen Kirche, unter dem Namen gregorianischer Noten, bedient, sind nur von zwiefacher Art. Ihr Zeitmaaß kann freylich bald geschwinder, bald langsamer gewesen seyn; indeß muß man doch immer zwischen ihnen einerley Verhältniß beobachtet haben; und alle ihre Abwechselung entstand also nur aus verschiednen Verbindungen dieser beyden Arten von Noten, so viel sich etwa in zweyerley Arten der unsrigen Abwechselung erhalten ließe, als: unter ganzen und halben Noten, halben und Viertelnoten, oder Viertel und Achtelnoten. *)

Hieraus erklärt sich die Leichtigkeit, mit welcher selbst das gemeine Volk in Griechenland die Fehler entdecken konnte, die man etwan in der Länge oder Kürze der Sylben begangen hatte, sowohl in Ansehung der Poesie, als der

Einmischung ungleicher Füße, und die dithyrambische Freyheit der lyrischen Poesie, waren spätere Verfeinerungen. Der Fortgang des musikalischen Rhythmus war natürlicherweise der nämliche. Plutarch sagt ausdrücklich, in seinem Gespräch von der Musik, daß die musikalischen Stücke Terpanders, und andrer alten Meister, auf Hexameter, vornehmlich aus dem Homer, gesetzt waren; das heißt, sie waren in einer gleichförmigen, gemeinschaftlichen Taktart gesetzt. Von der Veränderung und Vermischung des Rhythmus wird als von einer Neuerung späterer Tonkünstler geredet. Plato verwirft diese zusammengesetzten Taktarten aus der Musik seiner Republik; und selbst Vossius, dieser große Verfechter des alten Rhythmus, welcher behauptet, „es könne keiner ein guter Musiker seyn, der nicht ein guter Trommelschläger ist," gesteht, p.11: vitiosum et incompositum inprimis fiet carmen, si duorum, trium, quatuor, pluriumue temporum pedes, veluti Pyrrhichii, Iambi, Dactyli, Paeones, Ionici, simul copulentur; wenn dieß gleich beständig, nicht nur in dem lyrischen Theil, sondern auch selbst in dem Dialog der alten Schauspiele geschieht.

*) Die neuere Musik, sagt Herr Harris, (*Disc. on Music, Paint. and Poet.* p. 73.) bedient sich mancherley verschiedner Längen der Noten, die sich alle auf eine unendlich mannichfaltige Art, selbst in einerley Takt oder Zeitmaaß, verbinden lassen. Die Poesie hingegen hat nur zwey Längen oder Quantitäten, eine lange Sylbe, und eine kurze, welche die Hälfte von jener ist; und alle Abwechselung der Verse entsteht nur aus denen Füßen und Sylbenmaaßen, welche die verschiedne Mischung dieser beyden Arten von Sylben hervorbringen kann." — Dieß letztere gilt auch völlig von der alten Musik, die genau an die Verse gebunden war; und vielleicht ließe sich der Unterschied des alten und neuern musikalischen Rhythmus auf ganzen langen Seiten nicht besser ins Licht setzen.

Musik; ein historischer Umstand, worinn alle Schriftsteller übereinstimmen. Und hiedurch scheint auch das bestätigt zu werden, was schon im fünften Abschnitte gesagt ist: daß, außer den der Melodie eigenthümlichen Intervallen, auch der Rhythmus, oder das Zeitmaaß, etwas dazu muß beygetragen haben, die Tonarten zu charakterisiren, wenn er gleich mit unsern Dur- und Molltönen gar nichts gemein hat; und dieß giebt uns einen ganz andern Begrif davon, als uns die Beschaffenheit unsrer neuern Tonarten oder Tonfolgen, und unsrer Musik überhaupt, an die Hand geben kann. Tartini sagt über diesen Umstand, daß wir die Prosodie nach der Musik, und nicht die Musik nach der Prosodie, einrichten: „Da die alten Tonkünstler, nach den ihnen vorgeschriebenen Regeln, „genöthigt waren, die Quantität der Sylben, in ihrer Musik, aufs strengste zu „beobachten; so war es unmöglich einen Vokal im Singen länger auszudehnen, „als es die Sylbenlänge erlaubte; wir hingegen verlängern die Vokalen viele „Takte hindurch, wenn sie gleich im Lesen oftmals kurz sind.“

Tartini gesteht indeß, aus bloßer Gefälligkeit, den Alten eine mit Klugheit gebrauchte Fähigkeit zu, Sylben länger oder kürzer zu machen, als es das strenge Zeitmaaß erlauben würde, um dadurch den Ausdruck mannichfaltiger, und die in den Worten liegende Leidenschaft eindringender zu machen; [k]) wenn aber der Takt mit der Genauigkeit geschlagen wurde, wie es die Alten erzählen, so kann man diese Meynung nicht leicht unterschreiben.

Und itzt, da ich die Natur, die Verschiedenheit, und die Eigenschaften des alten Rhythmus erklärt habe, will ich noch einige Worte auf die Prüfung des neuern verwenden, und zu zeigen suchen, was er mit dem Alten gemein, und was er eigenthümliches hat. [l])

Wir brauchen itzt das Wort Rhythmus nicht mehr in seiner alten Bedeutung; indeß hat man es doch, mit einer kleinen Veränderung der Aussprache

k) Tratt. di Music. p.139.

l) Herr Marpurg hat hierüber ein für seine deutschen Landsleute sehr nützliches Werk herausgegeben: Anleitung zur Singcomposition, Berlin, 1758. worinn er die Aussprache der lateinischen, deutschen und italiänischen Sprache verglichen hat. Indeß würde eine genaue Anhänglichkeit an die rhythmischen Gesetze der Griechen und Römer unsre Melodie gewiß nicht bereichern; wenn sich gleich genaue Regeln für die englische (oder deutsche) Prosodie, nach musikalischen Charakteren festsetzen liessen. Und da die Prosodie, nicht bloß die Regeln der Aussprache, sondern auch die Regeln des

che beybehalten, um bloß den Schlußfall der Verse, oder die Uebereinstimmung und Aehnlichkeit des Klanges in den letzten Sylben von zwey oder mehr Zeilen in der Poesie, damit zu bezeichnen, welches wir mit Einem Worte den Reim (*Rhyme*) nennen; da man hingegen das Verhältniß, welches sich zwischen den verschiednen Theilen einer Melodie findet, Zeitmaaß, Takt, Bewegung, nennt.

Und wenn wir nun dieß Verhältniß näher prüfen, so finden wir, daß es bloß aus zweyerley, verschiedentlich modifizirten Arten besteht; und diese beyden Arten pflegen wir den geraden und den ungeraden, oder Tripeltakt zu nennen.

Tartini hat alles Zeitmaaß von den Verhältnissen der Oktave und ihrer Quinte hergeleitet.[m]) „Gerader Takt, sagt er, entsteht aus der Oktave, die sich verhält, wie 1 : 2; Tripeltakt entsteht aus der Quinte, die wie 2 : 3 ist. Dieß," setzt er hinzu, „sind die äußersten Gränzen, in welchen wir irgend ausführbare Verhältniße der Melodie zu finden hoffen können. Es haben wirklich manche den Versuch gemacht, andre Taktarten einzuführen, die aber, statt guter Wirkung, nichts als die größte Verwirrung hervorgebracht haben; und dieß muß allemal der Fall seyn. Man hat Musik gesetzt, die fünf gleiche Noten in einem Takt hatte; aber kein Musiker ist bisher noch im Stande gewesen, sie auszuführen."

Durch die Verbesserung der Instrumentalmusik, und freylich auch durch die Freyheiten, welche wir uns mit der Poesie im Singen genommen, haben wir die Noten vervielfältigt, und das Zeitmaaß geschwinder gemacht. Anstatt Eines Tons auf Eine Sylbe, oder Eines Theils vom Takt für eine kurze, und zweyer Takttheile für eine lange Sylbe, machen wir sehr oft Abtheilungen und Unterabtheilungen von diesen verschiednen Takttheilen in ihre noch kleinern Bestandtheile, und zuweilen in unmeßbare Größen.

Nach Erfindung der musikalischen Bezeichnung des Zeitmaaßes, die von der poetischen verschieden ist, wurde das Studium ihrer Verhältniße eins von

Versbaues unter sich begreift; so würde eine Abhandlung über diese Materie, in so weit sie die Vokalmusik betrifft, ein sehr nützliches Werk für unsre jungen lyrischen Komponisten sowohl, als für Ausländer seyn, die sehr oft die Poesie mißhandeln, die ihre Melodie eindringend und verständlich machen sollte.

m) Tratt. di Musica, p. 114

den mühsamsten und schwersten Geschäften eines Musikers. Diese Charaktere hatten ihren verschiednen Werth, und ihre verschiedne Geschwindigkeit, nach Maaßgebung andrer, zu Anfang eines musikalischen Stücks gesetzten Charaktere, die auch außerdem oft in dem Stücke selbst vorkommen, um eine Veränderung des Zeitmaaßes anzudeuten; als, vom geraden in ungeraden Takt, vom langsamen in geschwinden, und umgekehrt. Diese Charaktere hießen *modi*; sie waren aber so äußerst schwierig, und wurden so leicht mißverstanden, bis die Erfindung der Taktstriche aufkam, wodurch die musikalischen Noten in gleiche Theile abgesondert wurden, daß nicht zwey Theoristen in ihrer Erklärung übereinstimmten.

Diese Vorzeichnungen, wodurch die Art der Taktbewegung, in Ansehung des Langsamen oder Geschwinden, bemerkt zu werden pflegte, dienen seit der Zeit, da man dazu Kunstwörter, hauptsächlich aus der italiänischen Sprache, brauchte, zu nichts weiter, als die Anzahl und die Gattung der Noten eines jeden Takts zu bezeichnen.

Aber, durch diese Erfindung musikalischer Charaktere zur Bemerkung des Zeitmaaßes, und durch die Einführung der Taktstriche, sind wir unstreitig in der Setzung und Ausführung der Instrumentalmusik weiter gekommen, indem sie dadurch mehr Nachdruck und Accentuation erhalten hat; sie hat itzt ihre eignen Kadenzen und Füße, stärker ausgezeichnet und auffallender, als die in der Poesie, nach welchen sich ehedem ihre Bewegung richtete.

Auch haben wir in unsern Arien, eine besondre Gattung von Musik für die Poesie, die vom Recitativ und dem bloßen Absingen ganz verschieden ist; denn in jenen dürfen wir uns weniger an ein bestimmtes Sylbenmaaß binden, als die Alten, und richten uns bloß nach dem Accent und dem Fall der Wörter. Es steht indeß nicht zu leugnen, daß unser figurirter Gesang der Poesie nicht immer genug untergeordnet ist. Denn, indem wir die Musik nach den Worten einrichten, geschieht es oft, daß die schönsten Gedanken und die trefflichsten Verse neuerer Sprachen, durch Achtlosigkeit gegen die Prosodie, verwahrloset, und unverständlich gemacht werden. Selbst die einfachen und leichten Regeln, einer kurzen Sylbe eine kurze Note, einer langen eine lange zu geben, und die Musik nach dem Sylbenmaaß und dem natürlichen Gange des

Verses zu accentuiren, die schon das bloße lesen einem guten Gehör und Verstande merklich machen muß, werden nur allzu oft vernachläßigt.

Die neuere Melodie fodert vielleicht mehr, als einen einzelnen Ton für eine einzelne Sylbe; und eine schöne Stimme verdient schon, dann und wann, eine lange Note, um ihre Anmuth gehörig zeigen zu können; dieß sollte aber billig nur bey langen Sylben, und offnen Vokalen, und überhaupt vielleicht nur dann erst geschehen, wenn die Worte schon vorher einmal simpel und verständlich gesungen sind, damit der Zuhörer wiße, was für eine Leidenschaft durch die folgenden Koloraturen ausgedrückt, oder was für ein Gedanke dadurch eindringender gemacht werden soll.

Ausfüllungswörter, Partikeln und Wörter von geringer Erheblichkeit, werden von sorglosen oder unwissenden Komponisten allzu bemerklich gemacht, die ganz allein auf die Musik denken, und ihre Schwester, die Poesie, keiner Aufmerksamkeit würdigen. Aber dann bekümmert sich auch, zur Strafe, die Poesie eben so wenig um musikalische Wirkungen; denn an Symmetrie der Arie, oder an Einfachheit ihres Plans, denkt man gemeiniglich so wenig, daß man eine jede noch so heterogene Idee, die sich nur irgend in Reime zwingen läßt, ohne Unterschied in Eine und dieselbe Arie zusammenhäuft. In der That würden Musik und Poesie, so wie Mann und Frau, oder andre Gesellschaftsgenossen, am besten thun, ganz von einander getrennt zu bleiben, wenn sie sich zusammen nicht vertragen können; und in vielen Fällen wär' es zu wünschen, daß sie ihre Genossenschaft gütlich aufgeben möchten.

Salinas sagt uns, aus dem heil. Augustin, daß Dichter und Tonkünstler beständig über lange und kurze Sylben, Accente, und Quantität, mit einander gehadert haben, seitdem sie nicht mehr in Einer und derselben Person vereinigt sind, und ihr Interesse verschieden ist.

Es giebt eine Art von Poesie, die so voll von Gedanken, so philosophisch, so lehrreich und erhaben ist, daß sie ganz kraftlos wird, so bald man sie in Töne zerrt, die weiter nichts vom Kopf, als das Ohr, rühren.

Und auf der andern Seite giebt es selbst eine gewisse Art von Instrumentalmusik, die so göttlich gesetzt ist, so ausdruckvoll gespielt wird, daß sie keiner Worte bedarf, ihren Sinn verständlich zu machen. Sie ist schon für sich die Sprache des Herzens und der Leidenschaft, und sagt für beyde mehr in einigen

wenigen Tönen, als irgend eine andre Sprache, die aus klappernden Konsonanten und leeren Vokalen zusammengesetzt ist, in viel tausend Tönen sagen kann.

Ueberhaupt scheint es fast, als wäre die Poesie eigentlicher die Sprache des Kopfes, und die Musik die Sprache des Herzens; oder, mit andern Worten, als wäre die Poesie das beste Vehikel des Unterrichts, und modulirte Töne die schicklichsten Dolmetscher der Freude, Traurigkeit, und unschuldiger Ergötzung. „Man gebe dem Tonkünstler," sagt Rousseau, ⁿ) „recht viele Bilder und Empfindungen auszudrücken, und wenig einfache Ideen; denn bloß die Leidenschaften allein singen; der Verstand spricht."

Ungeachtet indeß beydes Poesie und Musik sehr häufig von ungeschickten Verfassern gemißbraucht werden; so muß man sich doch nicht einbilden, daß wir in unsern simpeln Arien von der Gavotten- und Menuettenart keinen musikalischen Rhythmus hätten, oder, daß er immer mit dem poetischen mißhellig wäre. Es lassen sich unzählige Beyspiele neuerer Arien und Lieder anführen, wo die Kadenz der Verse, und selbst die Aussprache einer jeden Sylbe durchgehends sorgfältig beybehalten ist. Denn wenn gleich unser Taktsystem sechs verschiedne Grade langer und kurzer Noten, ohne Punkte, enthält, so pflegen wir doch, die Läufe einer Arie ausgenommen, worinn sich ein besondres Talent im schweren Vortrage zeigen will, selten mehr als zwey Arten von Noten in einerley Arie zu brauchen.

Mirth, admit me of thy crew, von Händel, *) und verschiedne sehr bekannte Lieder von Dr. Arne, Herrn Jackson, und andern, stimmen mit dem poetischen Sylbenmaaß und Rhythmus hinlänglich überein, um den größten Bewunderern alter Simplicität, oder selbst denen ein Gnüge zu thun, die mehr auf Poesie als Musik halten, und von denen die Klagen über Mißhelligkeit gemeiniglich herrühren.

ⁿ) Dict. de Mus. art. *Accent*.

*) In seiner schönen Musik zum Allegro und Penseroso. Das hier gemeynte Thema ist folgendes: [Notenbeispiel] Anm. d. Ueb.

Mirth, ad-mit me of thy crew!

Vossius sagt, es sey nun schon über tausend Jahre, seitdem Tonkünstler jene grosse Gewalt über die Gemüthsbewegungen verloren haben, welche bloß von der wahren Kenntniß und Anwendung des Rhythmus entstanden; und er beschuldigt die neuere Musik eines solchen Mangels an Zeitmaaß und Accent, daß sie durchaus von einerley Schreibart und Kolorit sey. o) Wir wollen das Zeitalter, in welchem Vossius schrieb, und die Musik der itzigen *) ernsthaften Oper in Frankreich von diesem Vorwurfe nicht frey sprechen; allein die Kompositionen Italiens und Deutschlands verdienen diesen Tadel gewiß nicht, da man die Musik itzt mehr in Phrasen und Perioden vertheilt, als ehedem, und das Tempo merklicher und fühlbarer macht, als es je seit Guido's Zeiten geschehen ist. Wie es in den frühern Zeiten damit stand, weiß man nicht recht; ich bin aber, die Wahrheit zu sagen, der Meynung, daß es alles, was es vergleichungsweise in einigen Stücken verloren haben mag, in andern wieder gewonnen hat, wie ich in meiner Geschichte der Musik, zu zeigen suchen werde.

o) Adeoque temporum varietate destituitur huius aetatis musica, vt vere de ea dici possit, vnius propemodum eam esse coloris et saporis. *De Poem. Cantu etc.* p. 86. Dem wahren englischen Gesange aber sollte man wenigstens nicht Mangel des Accents Schuld geben; denn, wie der französische, gleicht er, mit Rousseau zu reden, à un corps dur et anguleux, qui roule sur le pavé.

*) Seit einigen Jahren verbessert sich doch auch der französische Geschmack in der ernsthaften Opernmusik, durch die Kompositionen von Gluck, Piccini, und Bach. Anmerk. des Uebersetzers.

Siebenter Abschnitt.

Von der Ausübung der Melopoeie.

Längst und sehnlich hat man gewünscht, eine Sammlung von einigen der schönsten Melodien des Alterthums unter den alten Handschriften aufzufinden, welche dem Raube der Zeit entgangen sind, um daraus entscheiden zu können, welch eine Art von Musik es eigentlich gewesen sey, von der man so viele Wunder erzählt hat. Denn Beyspiele würden unstreitig weit entscheidender seyn, die Wahrheit oder Falschheit der ihr beygelegten Wirkungen, und ihre Vorzüglichkeit vor der neuern Musik, darzuthun, als die stärksten Beweise, die sich aus der Geschichte, oder aus den dunkeln und trocknen musikalischen Abhandlungen herleiten lassen, die auf uns gekommen sind. Aber es lassen sich nicht leicht Ueberreste dieser Art auffinden; einige wenige sind indeß doch noch vorhanden; und von diesen will ich hier umständlichere Nachricht geben.

Am Schluß der griechischen Ausgabe von den astronomischen Gedichten des Aratus, die Phänomena heißen, und von ihren Scholien, welche zu Oxford, 1672, im Druck erschien, hat der ungenannte Herausgeber, p) ausser andern Zusätzen, drey Hymnen beygefügt, die er für die Arbeit eines griechischen Dichters, Dionysius, hält, wovon die erste an die Muse Kalliope, die zweyte an den Apoll, und die dritte an die Nemesis gerichtet ist; und diese Hymnen sind mit den Noten der alten Musik begleitet, nach welchen man sie abzusingen pflegte.

Diese merkwürdige Handschrift, die man in Irland unter den Papieren des berühmten Erzbischofs Usher fand, wurde nach dessen Tode von Herrn Bernard, Mitgliede des Johanniskollegii, gekauft, der sie dem Herausgeber, nebst Anmerkungen und Erläuterungen von Herrn Edmund Chilmead, mittheilte, der auch die alten musikalischen Charaktere in die itzt gewöhnlichen übertrug. Man sieht aus den Noten, daß die Musik dieser Hymnen in der lydischen Tonart, und im diatonischen Klanggeschlechte, gesetzt war.

p) Fabricius sagt in seiner griechischen Bibliothek, es sey Dr. John Fell, nachheriger Bischof zu Oxford, dem die gelehrte Welt diese schöne und sorgfältige Ausgabe des Aratus zu danken habe.

Vincenzo Galilei, Vater des großen Galilei, machte diese Hymnen mit ihren griechischen Noten zuerst bekannt, in seinem Gespräche über die alte und neue Musik, das zu Florenz, 1581. in Folio, gedruckt wurde. *) Er versichert, daß er sie von einem angesehnen Florentiner habe, der sie sehr genau nach einer alten griechischen Handschrift kopirte, die in der Bibliothek des Kardinals St. Angelo in Rom befindlich war; und diese Handschrift enthielt zugleich auch die Abhandlungen über die Musik vom Aristides Quintilianus und Bryennius, die nachher von Meibom und Dr. Wallis herausgegeben sind. Die florentinische Ausgabe dieser Hymnen stimmt völlig mit der oxfordischen überein. Im J. 1602 erwähnte Herkules Bottrigari eben dieser Hymnen in seiner harmonischen Abhandlung, Melone, die zu Ferrara in Quart gedruckt ist. Er hatte aber seine ganze Kenntniß dieser Stücke bloß aus den Gesprächen des Galilei; indeß lieferte er, zu Anfange seines Buchs, einige Fragmente davon in gewöhnlichen Noten; sie wurden aber durch eine Menge von Druckfehlern verunstaltet.

Zuletzt ließ auch Herr Burette, im Jahr 1720, diese drey Hymnen, im fünften Bande **) der Memoiren der Akademie der Inschriften, nach einer Abschrift abdrucken, die man zu Ende eines griechischen Manuskripts in der Bibliothek des Königs von Frankreich, zu Paris, Nr. 3221. fand, welches gleichfalls die musikalischen Abhandlungen des Aristides Quintilianus und des ältern Bacchius enthielt. Wiewohl aber auch hier die Worte verworren, und unter einander geworfen waren; so erschienen sie doch weit vollständiger und besser in dieser Handschrift, als sonst irgendwo, vornehmlich die Hymne auf den Apoll, die zu Anfange sechs Verse mehr hatte, und die an die Nemesis, die in allen den andern Ausgaben am Schluße mangelhaft, hier aber vollständig war, und, außer den sechs ersten, noch vierzehn Verse hatte.

Ich möchte meinen Lesern gern alle mögliche Befriedigung, in Ansehung der Aechtheit dieser merkwürdigen Fragmente geben, die von den geschicktesten

*) In einer spätern Ausgabe dieses Dialogo della Musica antica e moderna, Fiorenza, 1602. fol. die ich vor mir habe, stehn die griechischen Hymnen mit ihrer musikalischen Bezeichnung, S. 97. Das ganze Gespräch ist eigentlich eine Schutzschrift des Galilei wider Zerlino. Anm. des Uebers.

**) In der Amsterdamer Ausgabe steht die Diss. sur la Melopée de l'anc. Mus. worinn diese Hymnen vorkommen, T. VII. p. 261. seq. Anm. des Uebers.

Kunstrichtern der griechischen Sprache sowohl, als von den geschicktesten Tonkünstlern dieses und des vorigen Jahrhunderts, gesichtet, verglichen, und berichtigt sind.

Ich werde mir alle ihre Bemühungen zu Nutze machen, *) und zuerst dem Leser eine Kopie der Originalhandschrift in der Gestalt vorlegen, wie sie ursprünglich entdeckt wurde, das heißt, mit den griechischen musikalischen Charakteren über den Worten; hernach werde ich eben diese Musik in gleichgeltenden neuern Noten hersetzen; und zuletzt will ich es wagen, eine umschreibende Uebersetzung von einer jeden Hymne, nebst Anmerkungen über diese ganze Sache, mitzutheilen.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, Ιαμβος Βακχειος.

σ Ζ Ζ Φ Φ σ σ
Αειδε, μουσα, μοι φιλη,
επου Ι Φ Μ Ν
Μολπης δ'εμης καταρχου,
Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ Ι Ι
Αυρη δε σων απ' αλσεων
Μ Ζ Ε Ι Φ σ ρ Μ Φ σ
Εμας φρενας δονειτω.
σ ρ Μ ρ σ Φ ρ
Καλλιοπεια σοφα
Φ Εσ σ σ σ σ Ε Ρ Φ
Μουσων προκαταγετι τερπνων
Ρ Φ σ ρ Μ Ι Μ
Και σοφε μυστοδοτα,
Μ Ι Ε Ζ Ε Μ ρ σ Μ
Λατους γονε, Δηλιε παιαν,
Μ Ι Ζ Μ Φ σ σ
Ευμενεις παρεστε μοι. q)

*) Man vergleiche über diese Hymnen und ihre Musik, Herrn Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrs. der Musik, S. 193. ff. und die diesem Werke beygefügten Kupfertafeln, deren erste und zweyte diese Musik mit Herrn Marpurgs Aenderungen, und die siebente und achte sie so, wie Burette, liefert, aus dessen Abhandlung sowohl Herr M. als Dr. Burney vieles entlehnt haben. A. d. Uebers.

q) In dem Abdrucke dieser Hymnen, welchen Herr Burette aus der Handschrift der königlichen Bibliothek zu Paris geliefert hat, sind die durch die kleinen Buchstaben ι ρ σ ausgedrückten Noten, alle Kapitalbuchstaben, eben so, wie die in den gedruckten Diagrammen des Alypius; und Vincenzo Galilei bemerkt, daß Hypate Meson, wel-

Α - ει - δε, Μȣ - σα, μοι φι - λη, Μολ-

πης δ' ε - μης κατ - αρ - χȣ; Αυ - - ρη δε

σων απ' - αλ - σε - ων, Ε - μας φρε - νας δο-

*)

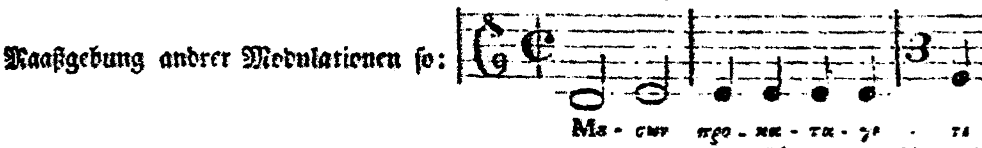
νει - τω, Καλ - λι - ο - πει - α σο - φα, Μȣ-

*) r) s)

σων προ - κα - τα - γε - τι τερ - πνων, Και σο - φε

ches in der lydischen Tonart C ist, vom Alypius nicht nur mit einem kleinen, sondern auch großen Sigma, und zuweilen durch den Charakter C ausgedrückt wird. Eben dieß geschah auch mit Parhypate Meson, und Mesä. Dial. della Musica Ant. e Mod. p. 97.
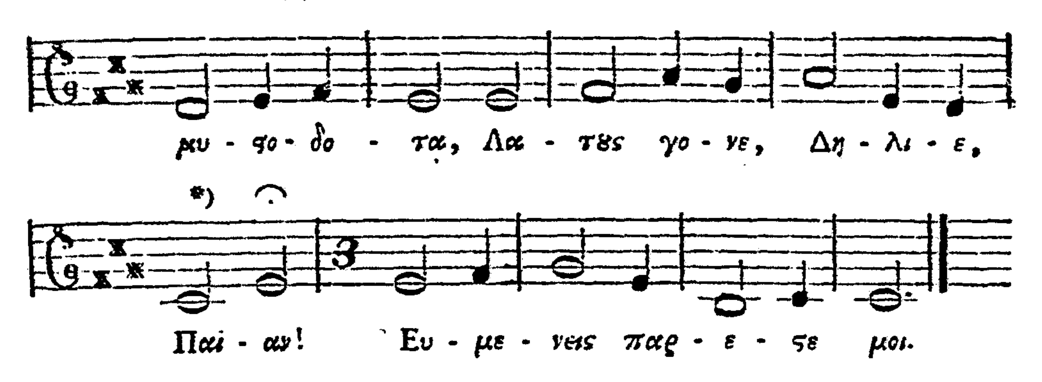
*) Herr Marpurg findet beyde hier befindlichen Sprünge, unnatürlich und lächerlich, und hält sie für Künsteley oder Unachtsamkeit des Abschreibers. Er ändert sie, nach Maaßgebung andrer Modulationen so:



Anm. des Uebers.

r) In dem französischen Mspt. ist dieß G✕.

s) Beym Burette ist dieß *D*.



Hymne an die Muse Kalliope. **)

Singe mir vertraute Muse!
Lenke meiner Stimme Ton,
Und die Lüfte deiner Haine
Laß mir Sinn und Geist durchwehn!
Weiseste Kalliope,
Führerinn der holden Musen,
Und du, weiser Gott der Weihung,
Sohn Latonens, Päan, Delier!
Fördre deines Sängers Lied!

*) Oxfordsches Mspt.

**) Die freylich sehr umschreibende englische Uebersetzung, die Dr. Burney von dieser Hymne giebt, ist folgende:

HYMN to the Muſe CALLIOPE.

O muſe beloved, Calliope divine,
The firſt in rank among the tuneful Nine,
Guide thou my hand and voice, and let my lyre
Re-echo back the notes thy ſtrains inſpire.

And thou, great leader of the ſacred band,
Latona's ſon, at whoſe ſublime command
The ſpheres are tun'd, whom Gods and men declare
Sov'reign of ſong, propitious hear my pray'r.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.
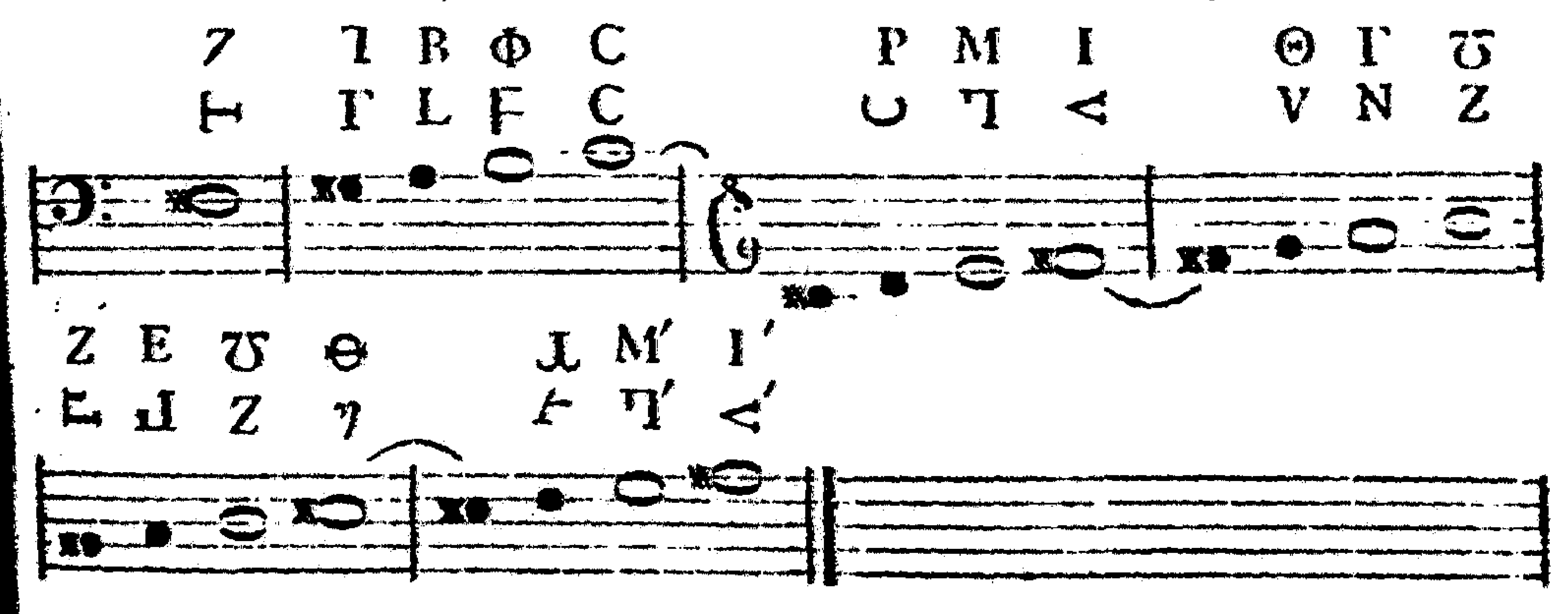
†) Ευφημειτω πας αιθηρ·
Ουρεα τεμπεα σιγατω,
Γη, και ποντος, και πνοιαι,
Ηχοι, φθογγοι τ' ορνιθων·
Μελλει δε προς ἡμας βαινειν
Φοιβος, ἀκερσεκομας, ἀχετας.

ϵ ϵ ϵ ϵ I ϵ ϱ ϵ Φ ϵ
*) Χιονοβλεφαρου πατερ αους
Φ M M M M ϵ Φ M ꓶ M
Ροδοεσσαν ὁς ἀντυγα πωλων.
M I M ϱ M I Z I Z
Πτανοις ὑπ' ιχνεσι διωκεις,
M Z M Z I M I I M Z I
Χρυσεαισιν ἀγαλλομενος χομαις
M I Z I Z M : ϱ Φ ϵ ϱ ϱ ϵ
Περι νωτον ἀπειρατον ουρανου.

†) Die ersten sechs Verse fehlen in der orfordischen und italiänischen Ausgabe dieser Hymne.

*) Wenn gleich die griechischen Noten der lydischen Tonart in dem diatonischen Klanggeschlecht schon oben angezeigt und erläutert sind; so will ich sie hier doch noch einmal über die neuern Noten beisetzen, mit welchen sie übereinstimmen, damit der Leser die griechischen Melodien nach dieser Tonleiter prüfen, und sich selbst überführen könne, daß alle die darinn vorkommenden Töne zu jener Tonart gehören.

Tonleiter der lydischen Tonart, im diatonischen Klanggeschlecht.



σ ϱ M M M M M M I M
Ακτινα πολυςροφοι ἀμπλεκων

I M ϱ M I Z M ϱ σ
Αιγλας πολυκερδεα παγαν

σ ϱ M M M σ ϱ Φ M M
Περι γαιαν ἁπασαν ἑλισσων.

M I Z Z Z Z Z Z E I E Z
Ποταμοι δε σεθεν πυρος ἀμβροτȣ

ϱ M I Z Z Z I M ϱ σ
Τικτȣσιν ἀπερατον ἁμεραν.

σ Φ σ ϱ M M M ϱ ϱ σ
Σοι μεν χορος ευδιος ἀςερων

M I M M I ϱ M I Z Z
Κατ᾽ ὀλυμπον ἀνακτα χορευει

Z Z M Z Z M Z I E Z
Ανετον μελος αιεν ἀειδων,

M I Z Z M I ϱ Φ Z Z
Φοιβηιδι τερπομενος λυρα.
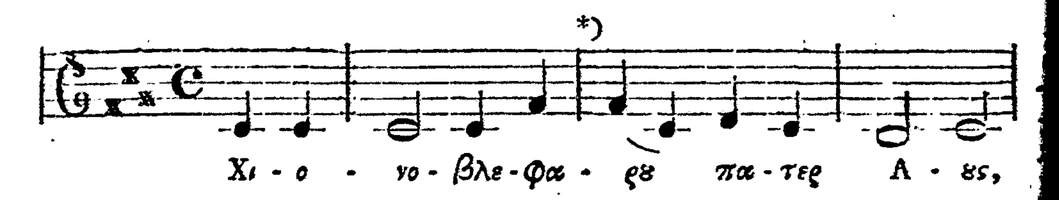
σ ϱ M M M σ ϱ M M M I I M
Γλαυκα δε παρ᾽ οιτε σελανα

I M I M M ϱ M I Z Z
Χρονον ὡριον ἀγεμονευει

M I Z I M I Φ σ ϱ M ϱ σ
Λευκων ὑπο συρμασι μοσχων

σ σ σ σ σ σ ϱ ϱ ϱ Φ ϱ M
Γαννυται δε τε οι νοος ευμενης,

M I Z I M I Φ σ ϱ M ϱ σ
Πολυειμονα κοσμον ἑλισσων.



*) Verschiedne von Herrn Marpurg bemerkte Irrungen, die Burette in seiner Notenbezeichnung dieser Hymne begangen, und Dr. Burney im Original beybehalten hat, habe ich hier, im ersten, zweyten, dritten und funfzehnten Verse, sogleich geändert. Anm. des Uebers.

Ρο - δο - εσ - σαν ἐς ἀν - τυ - γα πω - λων,

Ητα - νεις ὑπ' - ἰ - χνεσ - σι δι - ω - κεις,

Χρυ - σε αι-σιν ἀ - γαλ-λο-με - νος κο - μαις,
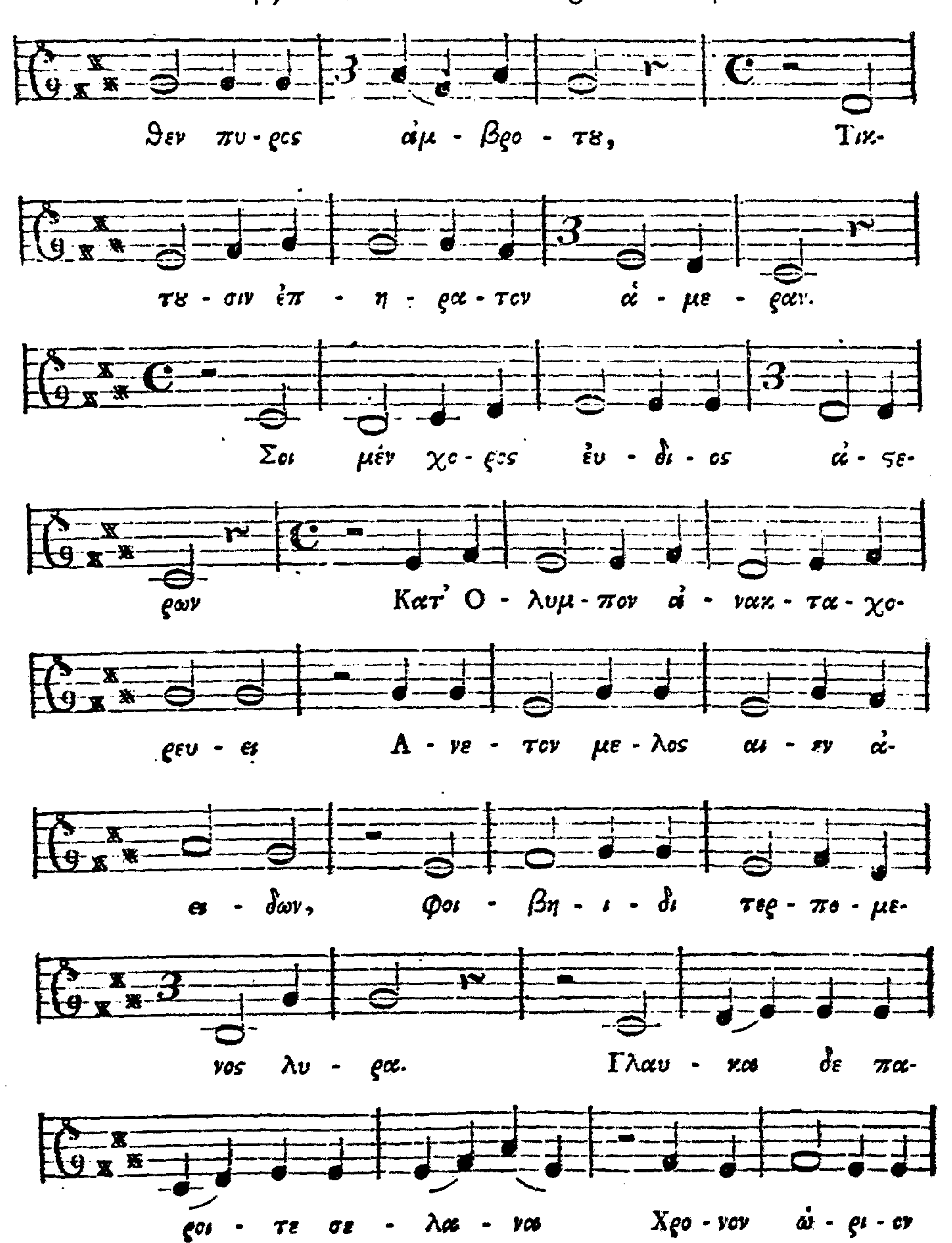
Πε - ρι νω - τον ἀ - πει - ρα - τον ὀ - ρα-

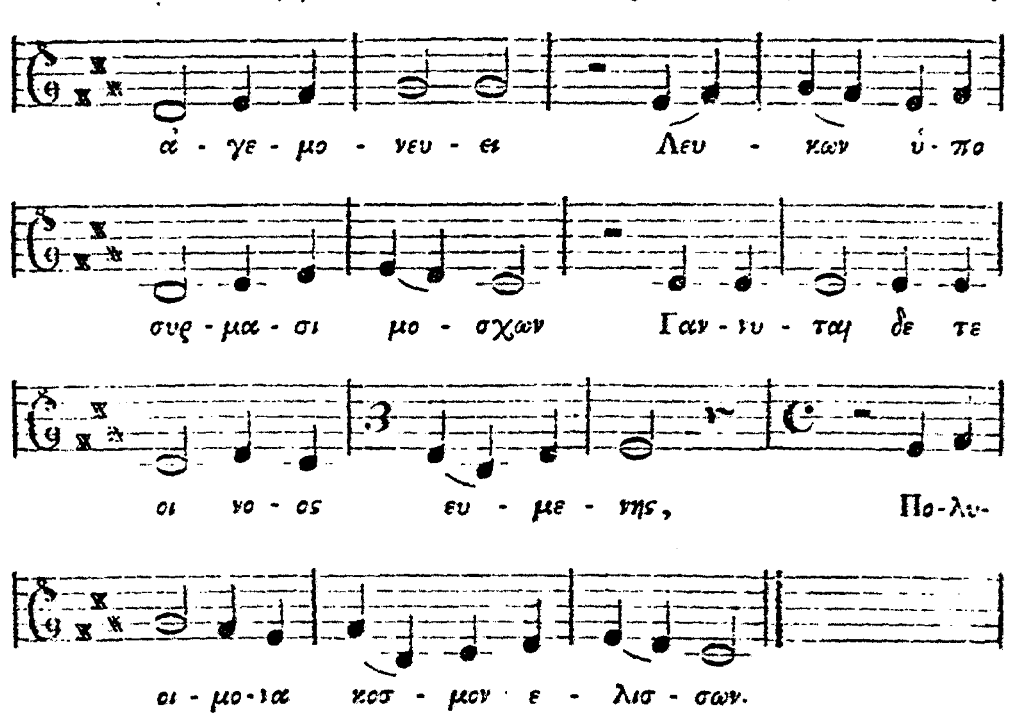
νυ, Ακ - τι - να πο - λυ - στρο - φον

ἀμ - πλε - κων, Αι - γλας πο - λυ-

κερ - δε - α πα - γαν Πε - ρι γαι - αν ἀ-

πασ - αν ἑ - λισ - σων, Πο - τα - μοι δε σε-


θεν πυ - ρες ἀμ - βρο - τȣ, Τιν-
τȣ - σιν ἐπ - η - ρα - τον ἀ - με - ραν.
Σοι μὲν χο - ρος εὐ - δι - ος ἀ - στε-
ρων Κατ᾽ Ο - λυμ - πον ἀ - νακ - τα - χο-
ρευ - ει Α - νε - τον με - λος αι - εν ἀ-
ει - δων, φοι - βη - ι - δι τερ - πο - με-
νος λυ - ρα. Γλαυ - κας δε πα-
ροι - τε σε - λα - νας Χρο - νον ὡ - ρι - ον



Hymne an den Apoll. *)

Feyert, Lüfte, Berge, Thäler!
Erde, Meer und Stürme, schweigt!
Nachhall, du, und Sang der Vögel,
Schweigt ihm! Phöbus steigt herab;
Lang sein Haupthaar, hold sein Lied!

*) Dr. Burney's englische Uebersetzung:

HYMN to APOLLO.
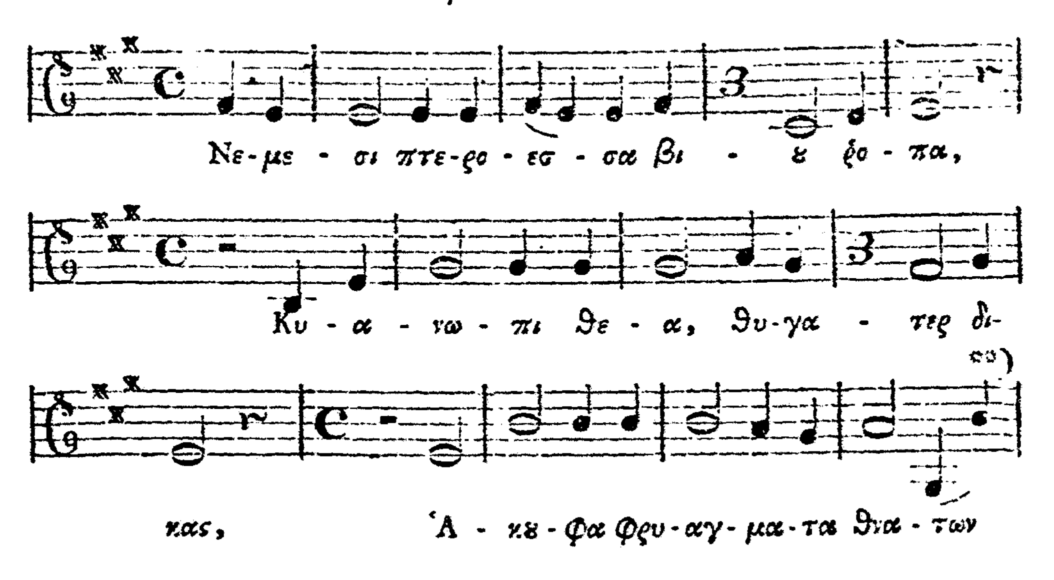
Through Nature's wide domain
Let solemn silence reign:
Let all the mountains, hills, and floods,
The earth, the sea, the winds, and woods,
The echos, and the feather'd throng,
Forbear to move, or tune their song.

Lichterfüllter Morgenröthe
Vater! der, mit goldnem Hauptbaar,
Auf dem schimmerreichen Wagen,
Fliegend, mit beschwingten Rossen
Durch die weiten Himmel fährt!
Rings um dich strömt Glanz; der Erde
Fließt aus deines Lichtes Quelle
Reichlich Wärm' und Leben zu.
Dir tanzt froh das Chor der Sterne
Im Olymp, und weiht dir Lieder,
Unaufhörlich, nach den Tönen
Deiner Leyer angestimmt.
Minder leuchtend fährt Selene,
Weiße Stiere vor dem Wagen,
Und regiert die Nacht, und freut sich,
Milden Sinns, wenn sie der Erde
Mannigfachen Schmuck ertheilt.

Behold, the Lord of light
Begins to bless our sight;
Phoebus, whose voice, divinely clear,
E'en Jove himself delights to hear;
Great father of the bright-eyed morn,
Whose shoulders golden locks adorn!
Swift through the azure sky
O let thy coursers fly;
And with them draw that radiant car
Which spreads thy splendid rays afar,
Filling all space at thy desire
With torrents of immortal fire.
For thee, serene advance
The spheres, in solemn dance,
For ever singing, as they move
Around the sacred throne of Jove,
Songs accordant to thy lyre,
While all the heav'nly host admire.
And when the God of day
Withdraws his golden ray
Do thou, sweet Cynthia, bless our sight
With thy mild beams and silver light;
Oh spread thy snowy mantle round;
And wrap the world in peace profound.
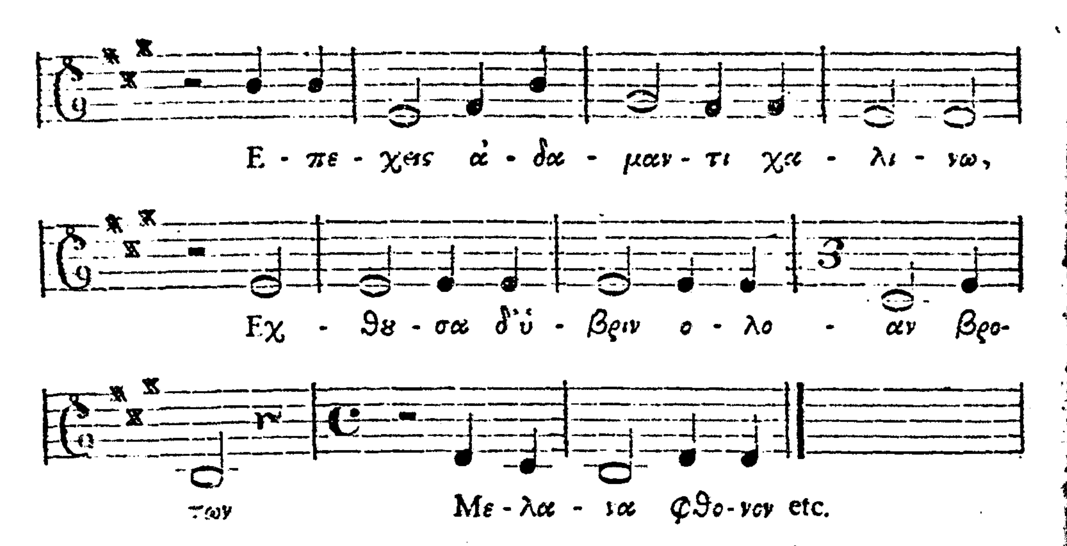
ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

Ι Μ Μ Μ ΜΙ ΜΜ Ι ϛ ϱ Μ
Νεμεσι πτεροεσσα βιȣ ῥοπα
Φ Μ Ζ Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ι Ζ Ν
Κυανωπι θεα θυγατερ δικας
Μ Ʊ Ʊ Ʊ Ʊ Ε Ζ Ε Ι Ʊ
Ἀκȣφα φρυαγματα θνατων
Ʊ Ʊ Μ Ι Ʊ Ζ Ι Ι Μ Μ
Επεχεις ἀδαμαντι χαλινῳ,
Μ Μ Μ Μ Μ ΜΜ ϛ Μ Φ
Εχθȣσα δ᾽ ὑβριν ὀλοαν βροτων,
ϱ ϛ Φ ϱ ϱ
Μελαινα φθονον ἐκτος ἐλαυνεις.*)



*) Die übrigen musikalischen Charaktere sind verloren gegangen.

**) Herr Marpurg ändert mit Recht diesen ungeheuren Dezimensprung, der vermuthlich ein Abschreibefehler ist, auf diese Art: [θνα - των.] Seine übrigen Aenderungen in der Musik dieser Hymne sind, wie bey den vorigen, bloß rhythmisch. Hier aber hielt ich es für rathsamer, Dr Burney's Angaben und Abtheilungen des Takts beyzubehalten, weil sie gleichfalls von denen beym Burette größtentheils abgehen. Anmerk. des Uebers.



Ὑπο σον τροχον, ἀςατον, ἀςιβη,
Χαροπα μεροπων ςρεφεται τυχα.
Ληθȣσα δε παρ ποδα βαινεις·
Γαυρȣμενον ἀυχενα κλινεις.
Ὑπο πχηυν ἀει βιοτον μετρεις.
Νευεις δ' ὑπο κολπον ἀει κατω ὀφρυν,
Ζυγον μετα χειρα κρατȣσα.
Ιλαθι, μακαιρα δικασπολε,
Νεμεσι πτερoεσσα, βιου ῥοπα.
Νεμεσιν θεον ἀδομεν ἀφθιταν.
Νημερτεα, και παρεδρον, Δικαν,
Δικαν, τανυσιπτερον, ὀμβριμαν,
Ἁ ταν μεγαλανοριαν βροτων
Νεμεσεως ἀφαιρει και ταρταρȣ. *)

*) In dem ersten Chor der Elektra des Sophokles findet man eine schöne Beschreibung der Göttinn Nemesis; und unter den Gedichten, die man dem Orpheus beylegt, ist eine Hymne an sie.

Hymne an Nemesis. *)

Nemesis, die du, beflügelt, der Menschen Leben regierest,
Göttinn von ernstem Blick, du, der Gerechtigkeit Tochter,
Die mit ehernem Zügel den Stolz der Sterblichen bändigt,
Die, des Uebermuths Feindinn, die schwarze Mißgunst hinweg bannt!
Um dein Rad, das nie verweilt, nie Spuren zurück läßt,
Dreht sich der Menschen lachendes Glück, indem du verborgen

*) Dr. Burney's englische Uebersetzung:

HYMN to NEMESIS.

Avenging Nemesis, of rapid wing,
Goddess of eye severe, thy praise we sing:
Against thy influence, ruler of our lives,
Daughter of justice, man but vainly strives.
'Tis thine, to check with adamantine rein
The pride of mortals, and their wishes vain,
Of insolence to blunt the lifted dart,
And drive black Envy from the canker'd heart.

Still at the pleasure of thy restless wheel,
Whose track the Fates from human eyes conceal,
Our fortune turns; and in life's toilsome race
'Tis thine, invisible, our steps to trace;
To strew with flow'rs, or thorns, the doubtful maze,
And by thy rule to circumscribe our days.

Insulting tyrants, at thy dire decree,
Bow the proud head, and bend the stubborn knee:
Inflexible to each unjust demand
Frowning thou holdst thy scales with steady hand.
Incorruptible judge, whom nought can move,
Nor less infallible than mighty Jove,
Great guardian! ever watchful, ever near,
O sacred minister of justice, hear!

Avenging Nemesis, of sacred wing,
Goddess of eye severe, thy praise we sing.
And let Astrea, thy companion, share
Our pious praises, and our fervent pray'r.
She mounts the skies, or plunges into hell,
With rapid flight, the deeds of men to tell;
Dread justice! whose report has power t'assuage
The wrath of Gods, and calm infernal rage.

Auf der Fers' ihnen folgst, ihr stolzes, schwindelndes Haupt beugst.
Ihnen mißt das Leben dein Maaß zu; runzelnder Ernst deckt
Deine Stirn', und es schwebt in deiner Rechten die Waage.
Du, der Gerechtigkeit Dienerinn, sey uns zugegen,
Nemesis, die du, beflügelt, das Leben der Menschen regierest!
Wir besingen das Lob der unbestechlichen, ernsten,
Unbetrieglichen Göttinn, und ihrer weisen Gefährtinn,
Der Gerechtigkeit Lob, die mit verbreitetem Fittig
Und mit eilendem Flug, die Heldentugend der Menschen
Vor der Rache der Götter und vor dem Tartarus sichert.

Wenn gleich der oxfordische Herausgeber des Aratus der Meynung ist, daß diese Hymnen alle von einem Dichter Dionysius geschrieben sind; so möchte es doch wohl unter den dreyzehn oder vierzehn griechischen Dichtern dieses Namens, die bey den alten Schriftstellern vorkommen, schwer zu bestimmen seyn, wer darunter ihr Verfasser sey. Außerdem wird auch die Hymne an die Nemesis von einigen einem Dichter Mesodmes beygelegt, der unter dem Kaiser Justinian lebte. Herr Burette glaubt aber, der Name Mesodmes sey eine Verstümmelung von Mesomedes; und Kapitolinus, in seinem Leben Antonins des Frommen, erwähnt einen lyrischen Dichter dieses Namens, dem dieser Kaiser einen Theil von dem Gehalte nahm, das ihm Adrian für Verse gegeben hatte, die zum Lobe seines Günstlings Antinous geschrieben waren. Auch Suidas gedenkt dieses Umstandes; und Eusebius redet in seiner Chronik vom Mesomedes, als einem aus Kreta gebürtigen Dichter, den er κιθαρῳδικων νομων μȣσικος ποιητης nennt, welches auf den Verfasser der gegenwärtigen Hymne sehr gut zutrifft. Wer aber auch die Verfasser dieser Gedichte gewesen seyn mögen, so ist doch so viel gewiß, daß das letztere, an die Nemesis, älter ist, als Synesius, ein Kirchenvater, der vier hundert und zwölf Jahre nach Christi Geburt lebte, und der in seinem fünf und neunzigsten Briefe drey Verse daraus, als aus einer Hymne anführt, die zu seiner Zeit zum Spiel der Leyer gesungen wurde. Und eben so gewiß ist es, daß die Schreibart sowohl von dieser, als von den andern beyden Hymnen, starke Spuren davon an sich trägt, daß sie zu einer Zeit verfertigt sind, da die griechische Poesie noch blühte.

Die Proben alter Musik sind so selten, daß man die wenigen, die wir noch übrig haben, nicht zu sorgfältig sammeln, noch zu umständlich zergliedern kann. Herr Burette geht alle die Dichter durch, die den Namen Dionysius führten, nennt die Werke, die man ihnen beygelegt hat, und hält den Dionysius mit dem Beynamen Jambus, für den Verfasser der beyden ersten Hymnen, deren Originalmusik auf uns gekommen ist. Dieser Dichter wird vom Plutarch, in seinem Gespräche von der Musik, und vom Klemens Alexandrinus (B. V.) angeführt. Hieraus läßt sich schließen, daß er wenigstens älter als Plutarch gewesen seyn muß, wenn man gleich seine eigentliche Lebenszeit nicht bestimmen kann. Herr Burette treibt die Muthmaßung noch weiter, und glaubt, dieser Dionysius sey noch älter, als Dionysius von Theben, der Musiklehrer des Epaminondas, nach dem Kornelius Nepos, den Plutarch, nach dem Aristoxenus, in seinem Gespräch über die Musik, unter die berühmtesten lyrischen Dichter des Alterthums rechnet, dergleichen Lamprus, Pindar, und Pratinas waren. Und in diesem Falle sind die Hymnen an die Kalliope und an den Apoll nicht nur älter, als die auf die Nemesis, die man dem Mesomedes beylegt, sondern auch von dem höchsten Alterthum. Auch glaubt Herr Burette, daß die Musik dieser Hymnen fast eben so alt sey, als die Hymnen selbst.

Ich will dem Leser nicht mit allen meinen Gründen, wegen der verschiednen Aenderungen und Abweichungen von andern Ausgaben, beschwerlich fallen, die in dem gegenwärtigen Abdrucke dieser Melodien vorkommen; nur das muß ich sagen, daß ich mich dabey an die besten Abschriften und Abdrücke gehalten habe, deren ich habhaft werden konnte. Dreyerley verdient indeß, in Ansehung dieser Musik, näher erwogen zu werden: die Noten, oder Charaktere, womit sie bezeichnet ist; die Melodie, oder der Gesang; und ihr Rhythmus, oder Zeitmaaß.

I.

Von den Noten der alten Musik zu den Hymnen.

Von den funfzehn Tönen in dem musikalischen System der Alten, sind nur zehn in der Melodie zu diesen Hymnen gebraucht; und dieß sind die zehn tiefsten, nach unsrer Rechnungsart. Der Noten, welche diese Töne bezeichnen,

sind eilf an der Zahl, weil zwey von ihnen, Γ und E, dazu dienen, den nämlichen Ton, in zweyerley Verhältnissen, auszudrücken. In der oxfordischen Ausgabe der ersten Hymne fehlten fünf Noten, die aus der Handschrift in der königlichen französischen Bibliothek, und aus dem davon gelieferten Abdrucke in den Memoiren der Akademie der Inschriften, durch Herrn Burette, ergänzt sind. Einige andre Berichtigungen sind aus der Vergleichung der Singenoten der lydischen Tonart, in welcher diese Hymnen gesetzt sind, mit den Instrumentalnoten, entstanden, die man in einer besondern Zeile unter die Singenoten zu setzen pflegte.

2.

Von der Modulation, oder Melodie dieser Musik.

Man entdeckte, daß diese drey Hymnen in der lydischen Tonart des diatonischen Klanggeschlechts gesungen wurden, durch Vergleichung ihrer Noten mit denen, die Alypius in seinem Verzeichniße der in dieser Tonart üblichen Charaktere liefert, welche, von unten auf gezählt, die zehnte unter den funfzehn alten Tonarten war. Alle Ausleger, Sir Franz Eyles Stiles ausgenommen, scheinen davon gewiß zu seyn, daß diese funfzehn Tonarten bloß um einen halben Ton von einander verschieden waren. Wenn man also annimmt, daß die tiefste Saite, oder der tiefste Ton der untersten Tonart oder Oktave, welche die Hypodorische hieß, mit unserm *A* zwischen der ersten und zweyten Linie des Baßes übereinstimmte, so folgt daraus, daß der tiefste Ton der lydischen Tonart mit Fis, auf der vierten Linie des Baßes, und der höchste Ton mit Fis, auf der fünften Linie des Diskants, im Violinschlüssel, übereinkam; welches zusammen zwey Oktaven waren, der Umfang des alten Musiksystems. Man muß indeß hieraus nicht schließen, daß diese drey Hymnen, nach der neuern musikalischen Sprache, aus dem Fis gehen. Man nimmt bloß deßwegen an, daß sie in der lydischen Tonart gesetzt waren, weil ihre Melodie in die dieser Tonart eigenthümlichen Gränzen von zwey Oktaven eingeschränkt waren, und nicht, weil die drey wesentlichen Töne, die in der neuern Musik Grundnote, Terz und Quinte sind, oft darinn vorkommen.

Es ist schon oben, im vierten Abschnitte bemerkt worden, daß der *mesus*, oder Mittelton, in allen alten Tonarten, eine kleinere Terz ist. Die Melodie

der ersten beyden Hymnen hat freylich Anfang und Ende auf der Quinte der lydischen Tonart; die von der dritten Hymne fängt mit der Oktave des ersten Tons der Tonart an; da wir aber nur die Musik der ersten fünf Verse, und der Hälfte des sechsten, noch haben, so wissen wir nicht, mit welchem Ton diese Melodie schließt.

Nach dem System der neuern Musik fängt die erste Hymne in der Oktave von Cis, mit einer kleinen Terz, an; die zweyte in Fis moll, und was von der letzten Hymne noch vorhanden ist, scheint aus A dur zu gehen, da die erste Note, Fis, von den meisten neuern Musikern nur als eine Verschlagsnote wird angesehen werden. Warum aber Herr Burette, und nach ihm alle die übrigen Herausgeber dieser Musik, Herrn Marpurg ausgenommen, die dritte Hymne mit vier Kreuzen haben drucken lassen, und doch gesagt haben, sie sey in der lydischen Tonart, in die doch kein Dis gehört, weis ich nicht, zumal, da in diesem Fragment immer D, und nicht Dis, vorkömmt.

Obgleich in diesen Melodien keine andre Töne gebraucht werden, als die zur lydischen Tonart gehören, so weichen sie doch, nach unsrer Art zu reden, sehr oft von ihrer Tonart ab; woraus man sieht, wie ganz etwas anders als wir, die Alten unter Modus, oder Tonart verstanden. Bey ihnen war es bloß ein gewisser Grad von Erhebung, oder Tonhöhe, in dem allgemeinen System ihrer Musik, worinn die Töne allemal in einerley Ordnung auf einander folgten, da wir hingegen die Oktaven jeder Tonart von einander unterscheiden, nicht nur nach ihrer Stelle auf der Tonleiter, in Ansehung der Höhe und Tiefe, sondern auch nach ihrer verschiednen Anordnung in Ansehung wandelbarer Intervallen, z. B. der Terzen und Sexten, die bald groß bald klein sind, woraus Dur- und Molltöne entstehen; außer den verschiednen Abänderungen, welche diese Tonarten durch die Temperatur erhalten, die auf Instrumenten, welche festgesetzte Töne haben, in einem mehr oder weniger vollkommenen Grade der Intervallen und Konsonanzen, charakterisirt und abgeändert sind, wenn gleich alle die Intervalle der Dur- und Molltöne namentlich und wesentlich die nämlichen bleiben.

Was die Ordnung und Folge der Töne in der alten Melodie dieser Hymnen betrifft, so werden einige derselben verschiedentlich zusammen wiederhohlt, und an einigen Stellen sechs, oder sieben, und sogar neun mal; andre kommen nahe oder weit von einander, aufsteigend oder absteigend vor; und der Abstand

dieser Intervallen ist eine große oder kleine Terz, eine Quarte, ein Tritonus, eine Quinte, eine große oder kleine Sexte, eine Septime, Oktave, None oder Decime. Bey aller Simplicität dieser Melodien, die etwas ähnliches mit dem Canto Fermo *) der römischen Kirche haben, sieht man doch, daß der Tonkünstler, durch die Stellung der Töne, die Worte auszudrücken bemüht war. Auch scheint in dieser Musik eine Art von Appoggiaturen, oder Schleifungen, durch zwey Noten angedeutet zu werden, die auf eine und dieselbe Sylbe gehören, zuweilen ganz regelmäßig, zuweilen durch Sextensprünge, auf und absteigen, und selbst durch den Sprung einer Decime, der in einer einfachen Melodie äußerst ungewöhnlich ist. t) Obgleich oben, im sechsten Abschnitte, gesagt wurde, daß man nur Eine Note auf Eine Sylbe sang, so finden wir doch hier oft zwey Noten zu einer langen Sylbe; aber dann sind es allemal zwey kurze Noten, die zusammen bloß die natürliche Länge der Sylbe ausmachen. Ueberhaupt sind diese Melodien so wenig einer Harmonie, oder einer vielstimmigen Begleitung, fähig, daß es schon schwer seyn würde, zu einer von ihnen, besonders zu der ersten, einen leidlichen Baß zu setzen.

3.

Von dem Rhythmus oder Zeitmaaß in dieser Musik.

Der Rhythmus oder der musikalische Gang dieser Hymnen stimmt zwar mit den verschiednen Füßen der Verse überein, worinn sie geschrieben sind; er ist aber doch nicht immer regelmäßig, sondern in der Hymne an die Kalliope ist er zuweilen im Vierviertel- zuweilen im Tripeltakt. Herr Bureite war der erste, der diese Melodien mit Taktstrichen, nach unsrer Art, versah; da aber die Accente und die langen Sylben in seinem Abdruck sehr oft auf kurze Noten,

*) Montucla erörtert diese Aehnlichkeit genauer, in Ansehung der Uebergänge aus einer Tonart in die andre, der Schlüsse in der Terz, und der bloß zwiefachen Beschaffenheit der Noten, in Betracht ihrer Währung und Geltung. Hist. des Mathem. T. I. p. 134. Anm. des Uebers.

t) Diese Appoggiaturen, oder kurze Noten, kommen gemeiniglich über dem Circumflex vor. Einige darunter erinnern uns an einen sehr gewöhnlichen Fehler im englischen (auch deutschen) schlechten Gesange, wo man oft den stärksten Nachdruck auf die Angabe entfernter und mißhelliger Noten, ohne Annehmlichkeit und Bedeutung, legt.

und unaccentuirte Takttheile treffen, so habe ich das Zeitmaaß so abzutheilen gesucht, wie es am dienlichsten dazu war, daß der Accent der Musik mit der Quantität der Verse übereinträfe, worinn die Griechen, wie bekannt, sehr genau waren.

Es würde schwer seyn, die Musik des Dithyramben an die Kalliope in einerley Taktart zu bringen, weil die Verse von verschiedner Art sind. Der Rhythmus aber scheint hinlänglich durch das Wort Ιαμβος bestimmt zu seyn, welches in der Ueberschrift des Manuskripts befindlich ist, und durch die griechische Sylbe σπον, für σπονδαιος, welche zwischen dem ersten und zweyten Verse in allen drey Handschriften, gerade über dem Worte μολπης steht, wo in der Musik zwey Noten fehlen. Diese beyden Wörter geben wahrscheinlich zu erkennen, daß der Rhythmus zum Theil in dem jambischen Zeitmaaß, oder Tripeltakt, und zum Theil in Spondäen und Daktylen sey, welche beyde in den Viervierteltakt gehören.

Es ist mir immer vorgekommen, als ob Herr Burette sich darinn geirrt habe, daß die zweyte und dritte Hymne im Tripeltakt geschrieben wären. Die Melodie scheint stärker angedeutet, und die Wörter mehr accentuirt zu seyn, wenn man sie im Viervierteltakt singt, und sie sieht dann auf dem Papier mehr als Musik aus unsrer Welt aus. Indeß ist es nicht mehr als billig, die Ursachen hieher zu setzen, die Herr Burette davon angiebt, daß er sie in den Tripeltakt gebracht hat.

„Ich habe diese Hymnen," sagt dieser Schriftsteller, "in unsern Vier„viertel- und Tripeltakt gebracht, und am Ende jedes Verses allemal einen Ru„hepunkt oder eine Pause gesetzt. Diese Mischung und Abwechselung der Takt„art, die überall der poetischen Quantität der Sylben genau angemessen ist, „trägt sehr viel zur Energie und zum Ausdruck der Melodie bey." *)

*) Diese Behauptung kann ich unmöglich gelten lassen; denn die meisten Musiker in Europa, die in Frankreich ausgenommen, werden durchaus ihre Richtigkeit leugnen, und vielmehr dagegen behaupten, daß die öftre Veränderung des Zeitmaaßes in der Musik der ernsthaften französischen Oper, den Takt zu ungebunden macht, und alle Idee von dem Accent und Nachdruck vernichtet, wodurch jede Phrase in einer guten Melodie allemal sich auszeichnet. Wenn zwey oder drey Takte im ganzen, und zwey oder drey im Tripeltakt sind, wie das gemeiniglich in Lully's und Rameau's Opern zu seyn pflegt; so kann der Zuhörer von beyden keine feste noch genaue Vorstellung be-

Herr Burette sagt uns ferner, er habe den Rhythmus der Hymne auf den Apoll durch eine Note ausfindig gemacht, die am Rande des königl. französischen Manuskripts mit folgenden Worten geschrieben war: Γενος διπλασιον, ὁ ῥυθμος δωδεκασημος; und über diesen Worten war die Bezeichnung des Jamben auf die gewöhnliche Art (⌣ –) befindlich. Er versteht dieß so, daß der Rhythmus dieses Gedichts von der doppelten, oder jambischen Gattung sey, welches einerley ist; denn in diesem Sylbenmaaße hat der letztere Theil, oder der Auftakt, nur Eine Sylbe oder Note, und der erstere, oder der Niedertakt, zwey. Dieser Rhythmus besteht aus zwölf Sylben oder Theilen, die so gut als zwölf kurze Noten (*breves*) sind, mit sechs langen verglichen, oder zwölf Viertelnoten im Gegensatz von sechs halben; so, daß vier für den Auftakt, oder den letzten Theil eines Takts, und acht für den Niedertakt, oder ersten Theil, und umgekehrt, gehören; indem jeder Vers Einen Rhythmus, oder Ein Zeitmaaß ausmacht, das sich jedoch in zwey Theile oder Takte theilen läßt. Und diese Methode hat Herr Burette gewählt, und immer die nämlichen Verhältnisse beybehalten.

Aber die auf dem Rande der Pariser Handschrift befindlichen, und mit rother Dinte geschriebenen Angaben des Zeitmaaßes, sind, aller Wahrscheinlichkeit nach, neu; und es kömmt auf eins hinaus, wenn man den Vers in drey Theile theilt, wie alsdann geschieht, wenn man diese Hymnen im Vierviertel-takt schreibt. Es ist indeß kein einziger Vers, der nicht an Quantität mehr als zwölf kurze oder Viertelnoten enthält, und einige darunter begreifen ihrer vierzehn oder funfzehn in sich, die, wegen der genauen Anhänglichkeit an poetische Quantität in der Musik, das Zeitmaaß allzu frey und unzusammenhängend machen müssen. Sieht man aber die übrigbleibenden Sylben als ungleiche No-

halten; weil die Stellen in der Einen Taktart allemal die Wirkungen der andern zerstören; denn die Spuren davon gehen entweder ganz verloren, oder drücken sich doch so schwach ins Gedächtniß, daß das Stück allemal wieder von neuen anfängt. Der größte Vorzug der neuern Melodie vor der ältern, liegt gewiß in der gefälligern Folge der Töne, und in der genauen und gleichförmigen Art, wie sie durch den Takt und die Accentuirung der Taktstriche sich einprägen. Die Schwierigkeit, die Arien von den Recitativen der alten Musik, besonders der französischen, zu unterscheiden, rührt von der öftern Veränderung des Tempo her, und von dem Mangel des Accents in den einzelnen Takten und musikalischen Phrasen.

ten an, so ist der Gang aller Verse dieser: ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | oder zuweilen: – ⏑ | – | und dieß macht einen plötzlichen Uebergang in den Tripeltakt nothwendig; ein Uebergang, der dem Zuhörer allemal Zuckungen verursacht.

Ich muß hier aber noch Rechenschaft von einigen Veränderungen geben, die, der Musik halber, in dem Text gemacht sind, auf Anrathen eines Freundes, den ich bey gelehrten Materien oft zu Rathe gezogen habe. In der ersten Hymne hat Herr Burette alle Sylben in dem Worte πρεκατᾰγετι kurz gemacht; allein, das zweyte Alpha ist lang; denn das Wort heißt, vom dorischen Dialekt entkleidet, πρεκατηγετι, Anführer. Dieser Mißverstand hat die Melodie ohne Noth weit unbehülflicher gemacht, als sie seyn durfte. In der zweyten Hymne stört ὑπ' ἰχνεσι das Metrum, und synkopirt die Musik; so bald man aber ein andres Sigma einschaltet, wie die Dichter oft thun, und das Jota von den übrigen Buchstaben trennt, wie gleichfalls oft geschieht, so ist alles richtig. Denn ein Vokal vor einem stummen und einem weichen Buchstaben, χν, kann entweder lang oder kurz seyn.

– | – ⏑ , ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
Πταναις ὑπ' ἰ-χνεσσι διωκεις.

Ich weiß nicht, ob man diesen Melodien völlige Gerechtigkeit hat widerfahren lassen; nur so viel kann ich sagen, daß man keine Mühe gespart hat, sie in das klärste und vortheilhafteste Licht zu stellen; und doch, bey allen den Vortheilen neuerer Noten und neuerer Taktabtheilung, würde ich mich gewiß nicht über ihre Vortrefflichkeit gewundert haben, wenn man mir auch gesagt hätte, sie kämen von den Cherokesen oder Hottentotten. Es giebt Musik, die jedermann, in allen gesitteten Ländern für gut erklären würde; aber von der Art sind diese Fragmente gewiß nicht. Denn bey allem dem Licht, in welches sie gesetzt werden können, haben sie doch immer noch, ein rohes, ungefälliges Ansehen, und scheinen einer so einsichtsvollen, feinen, und empfindsamen Nation, wie die Griechen waren, ganz unwürdig zu seyn; vornehmlich, wenn wir das hohe Alterthum einräumen, welches man zwey von diesen Hymnen beygelegt hat. Denn in diesem Falle wären sie Produkte jenes Zeitpunktes, da Künste und Wissenschaften in Griechenland den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht hatten.

Ich habe sie in jeder Tonart und Taktart versucht, welche das Sylbenmaaß der Verse nur immer verstattete; und da einige der Meynung gewesen sind,

man müße die griechische Tonleiter und Musik nach hebräischer Art lesen, so hab' ich sogar die Ordnung der Noten umgekehrt, ohne doch dadurch ihnen mehr Schönheit und Annehmlichkeit ertheilen zu können. Das billigste Urtheil also, das sich von ihnen fällen läßt, ist dieses, daß die griechische Sprache schon für sich musikalisch war, und daher der Beyhülfe der Töne nicht so sehr bedurfte, als eine härtere und rauhere Sprache. Und da die Musik noch eine Sklavinn der Poesie war, und sich ganz nach dem Sylbenmaaß der Verse richten mußte, so hatte sie ihr ganzes Verdienst und alle ihre Wirksamkeit der Schönheit der Verse, und der Anmuth der Stimme zu danken, die sie absang, oder vielmehr recitirte. Als Musik betrachtet aber, bedarf es keines andern Beweißes von der Armseligkeit der alten Melodie, als, daß sie auf lange und kurze Sylben eingeschränkt war. Wir haben einige höchst angenehme und gefällige Melodien, die sich zu keiner Folge von Sylben irgend eines poetischen, alten oder neuern, Sylbenmaaßes passen, und die man unmöglich durch bloße Sylben in irgend einer nur bekannten Sprache ausdrücken kann.

Ich komme itzt auf eine vierte Probe griechischer Musik, die man in Kircher's Musurgie (B. I. S. 542.) findet, woraus sie der oxfordsche Herausgeber des Aratus nahm, und sie zugleich mit den drey gedachten Hymnen abdrucken ließ. P. Kircher heißt mit Recht, *vir immensae quidem, sed indigestae admodum eruditionis*, ein Mann von sehr großer, aber unverdauter, Gelehrsamkeit. Es war sehr natürlich, an der Aechtheit eines Fragments von dieser Art zu zweifeln, da der Herausgeber desselben zwar in der Menge großer Folianten, die er drucken ließ, zwar sehr viel Gelehrsamkeit, aber auch viel Sorglosigkeit, Uebereilung, und Leichtgläubigkeit gezeigt hatte, und gewohnt war, alles, ohne Wahl und Ueberlegung, zusammen zu tragen, was ihm nur irgend zu der Materie, wovon er schrieb, zu gehören schien, und alles aufnahm, was sich ihm darbot, wahr oder falsch, sobald es nur etwas wunderbares enthielt.

In seiner Musurgie, die zu Rom, 1650. in zwey Foliobänden, gedruckt ist, redet er von den griechischen musikalischen Charakteren, nach dem Alypius, und setzt hinzu: *) „er habe itzt nichts weiter, in Ansehung der alten Musik zu thun, als eine ächte Probe derselben zu geben, welches ihm desto nothwendiger dünke, weil es bisher noch keiner gut befunden habe, die sehnliche

*) Tom. I. p. 541.

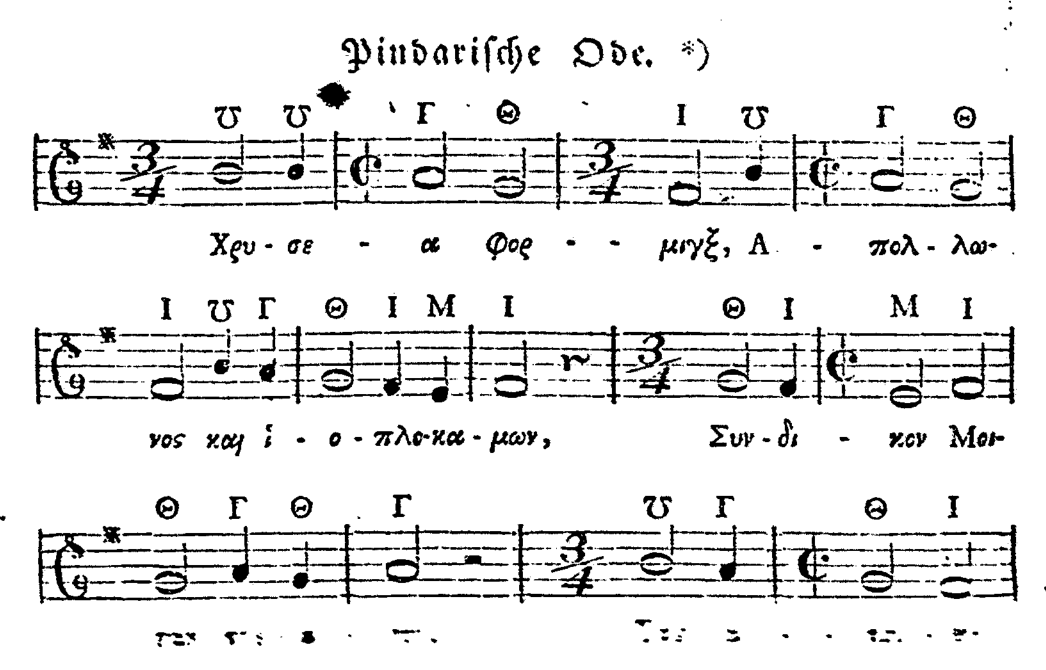
Neugier der Gelehrten in einer so wichtigen und so äußerst unbekannten Sache zu befriedigen." Aus dieser Stelle sieht man, daß die von den beyden Italiänern, Vincenzio Galilei, und Ercole Bottrigari, bekannt gemachten Fragmente, dem P. Kircher bey seinen Untersuchungen nicht vorgekommen waren, ob sie gleich lange vorher, in den Jahren 1581. und 1603. gedruckt sind.

Indeß ist die Probe alter griechischer Musik, die P. Kircher liefert, um so viel erheblicher, weil er uns sagt, sie sey nie vorher bekannt gemacht, sondern von ihm selbst in der berühmten sicilischen Bibliothek des Klosters St. Salvator, unweit des Hafens von Messina, gefunden. Er nennt sie ein sehr altes Fragment vom Pindar; und es sind die alten griechischen musikalischen Zeichen dabey, welche Alypius, als zur lydischen Tonart gehörig, anführt. Zum Unglück war das, was der gute Pater ein sehr altes Fragment vom Pindar nennt, nichts anders, als die ersten acht Verse der ersten pythischen Ode dieses Dichters; und das macht uns von seiner Bekanntschaft mit den alten Dichtern eben nicht den vortheilhaftesten Begrif.

Um indeß alle Zweifel über die Aechtheit dieser Handschrift, in Ansehung der Musik zu heben, zog man das Verzeichniß der Manuskripte in der St. Salvators-Bibliothek zu Rath, welches P. Possevin lateinisch herausgegeben hat; aber vergebens. Endlich wandte sich Herr Burette an den P. Montfaucon, von dem man wußte, daß er Abschriften von den schätzbarsten Manuskripten der vornehmsten europäischen Bibliotheken besaß; und unter diesen waren die Handschriften jener Büchersammlung nicht vergessen worden. Allein, beym Nachschlagen des Verzeichnißes derselben, fand man, daß dieß größtentheils Schriften griechischer Kirchenväter waren, und nur einige Profanskribenten, noch weniger, als in Possevin's Verzeichnisse befindlich sind. Unter den letztern fand man indeß folgende Worte: Πολλα δε ἀλλα βιβλια περιεχουσι τα παντα περι του χορου, d. i. es giebt hier noch viele andre Handschriften, die den Chorgesang betreffen, welches so viel heißen muß, als die Kirchenmusik. Ohne Zweifel, sagt Herr Burette, entdeckte P. Kircher unter diesen Handschriften das Fragment einer in Musik gesetzten pindarischen Ode, da dieß der natürlichste Ort ist, wo solch ein Ueberbleibsel zu finden wäre; und es umsonst seyn würde, sich nach einer weitern Rechtfertigung des Herausgebers umzusehen.
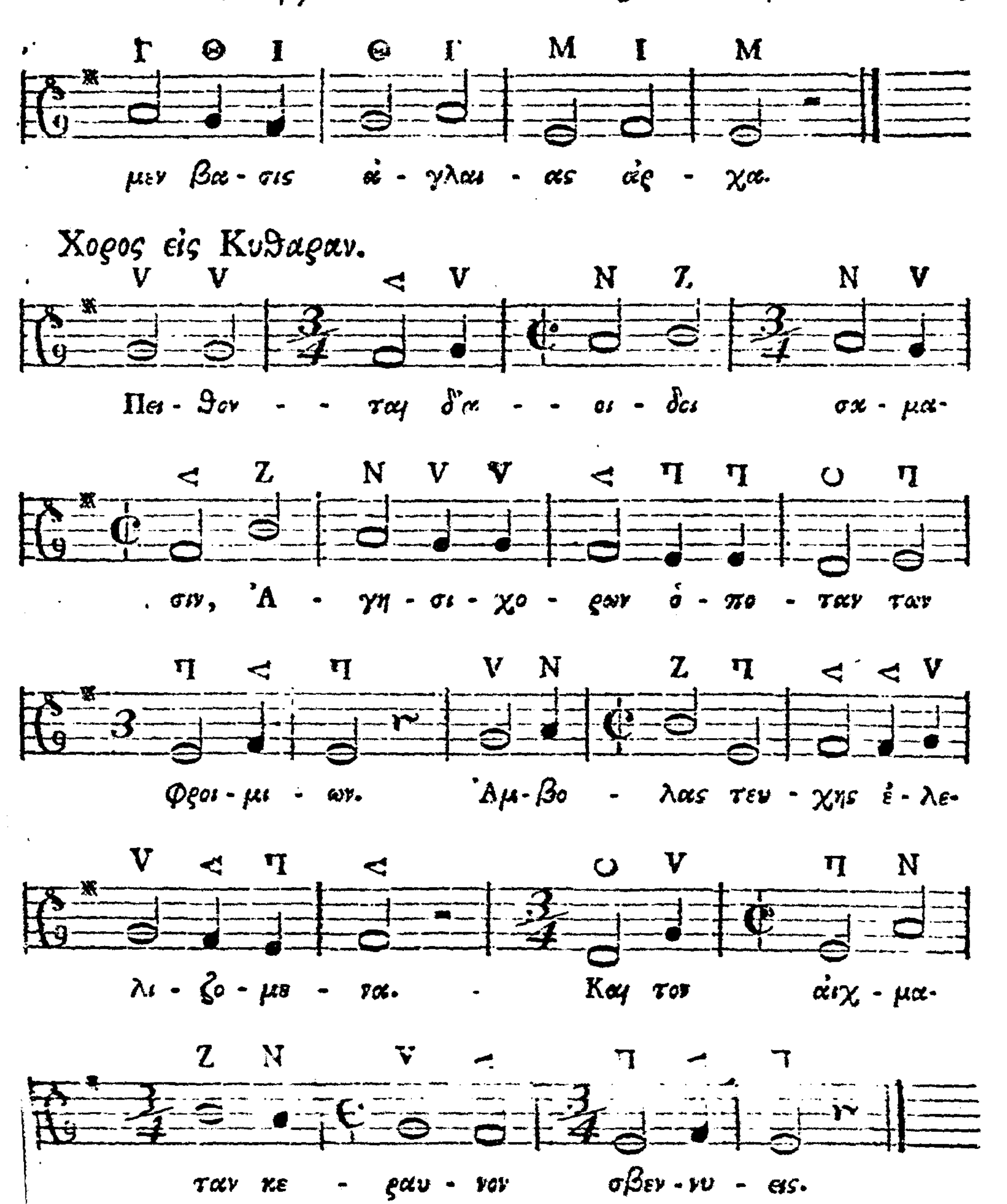
Von diesen acht Versen der ersten pythischen Ode Pindar's, die mit übergeschriebnen musikalischen Zeichen aus der lydischen Tonart gefunden sind, *) haben die vier ersten eine Melodie, die für eine oder mehrere Stimmen gesetzt ist; die vier letztern aber eine besondre Melodie, bey deren Anfang folgende griechische Worte standen: *χορος εις κυθαραν*, der Chor nach der Zither; und über den Worten eines jeden Verses sind die Zeichen für die Instrumentalmusik geschrieben; woraus man sieht, daß die zweyte Melodie nicht nur gesungen, sondern auch von einer oder mehr Zithern begleitet wurde, die im Unisono, oder in Oktaven, mit der Stimme spielten. Die Melodie dieser acht Verse ist ausnehmend einfach, und besteht bloß aus acht verschiednen Tönen; ein starker Beweis von dem Alterthum der Musik, weil die Leyer von sieben Saiten mehr als hinreichende Töne dazu hatte.

Pindarische Ode. *)



x) Wenn die musikalischen Charaktere über den Noten nicht zur lydischen Tonart gehörten, so könnte man diese Melodie weit schicklicher zur phrygischen Tonart rechnen.

*) Nach Herrn Gedickens Uebersetzung:
„Goldne Harfe Apollons, du, den violenlockigen Musen mitgebietende Lenkerinn, dei„nen Akkorden horcht der Tanz, der Freudenfürst; horchen die Sänger, wenn du, be-
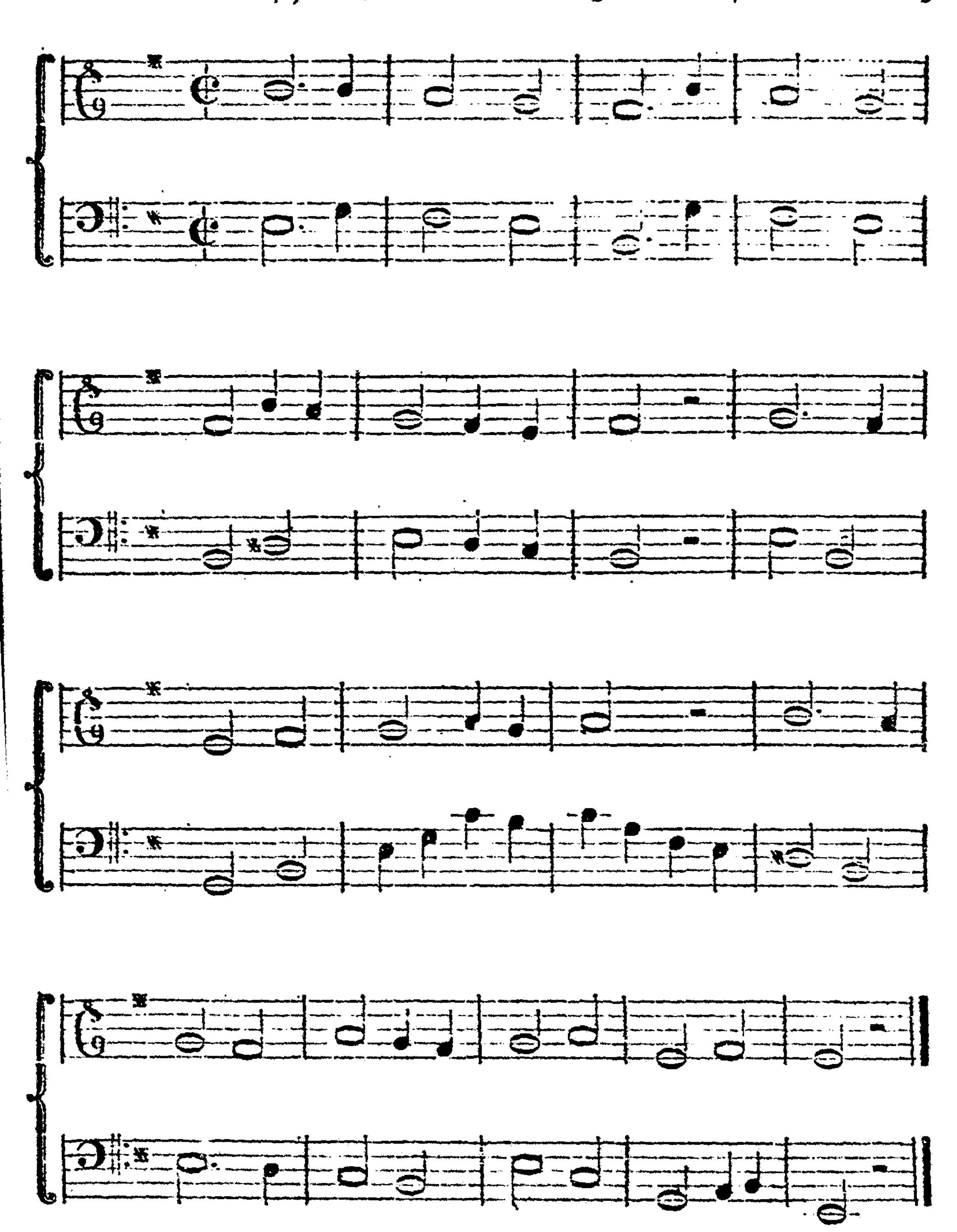


„herrschend den Chor, seinem Gesang voran zu hallen beginnst. — Selbst des ewigen „Feuers spaltenden Blitz löschest du aus."
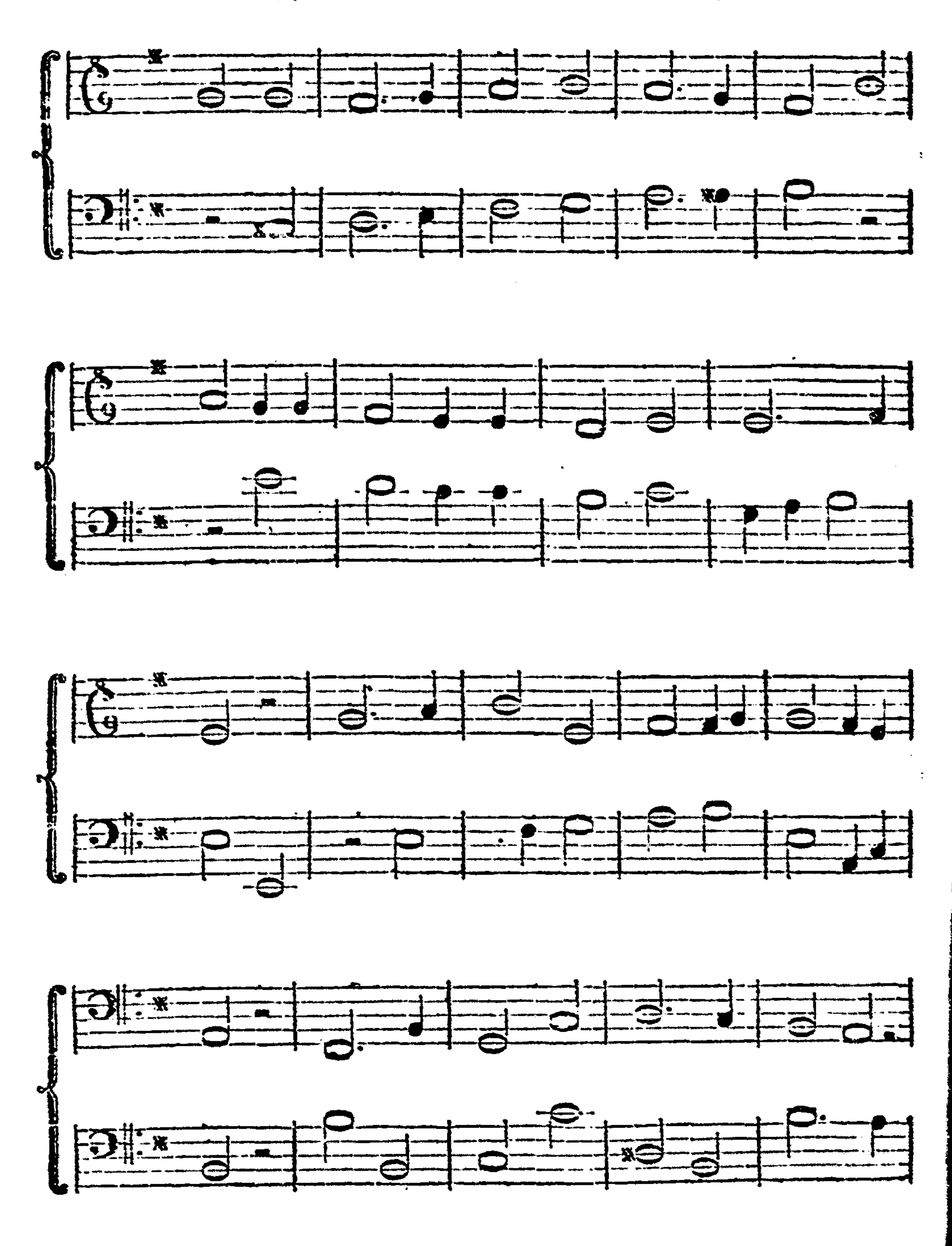
Die Musik in neuere Noten gebracht, geht offenbar aus E moll, wie man aus der Modulation und Schlußnote sieht. Der erste Theil fängt mit der Quinte des Haupttons an, der zweyte mit der Terz. Die meisten Klauseln der Melodie selbst gehen nicht, wie bey uns gewöhnlich ist, auf die große Septime des Haupttons aus, sondern im Aufsteigen eines ganzen Tons, von der Septime in die Oktave; eine Art von Schluß, die bey den Morgenländern sehr gewöhnlich ist, wenigstens, so viel sich aus einigen persischen Melodien schließen läßt, welche von den Missionarien nach Europa gebracht sind, die fast lauter solche Schlußfälle haben; auch findet man in keiner von den ältesten Kirchenmelodien die große Septime.
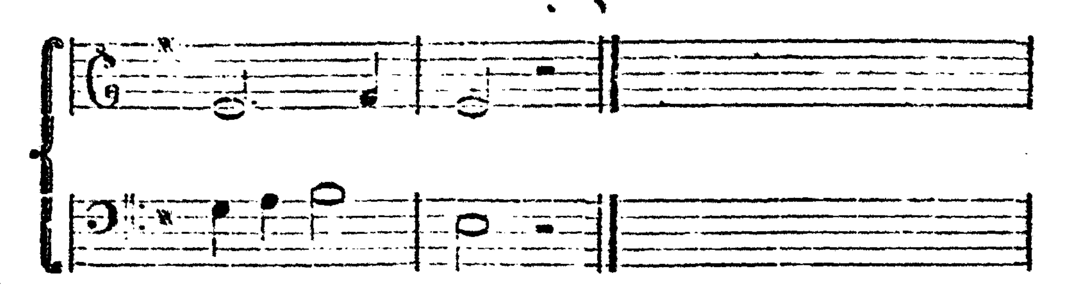
Die gegenwärtige Melodie wurde von Herrn Burette, im fünften Bande *) der Memoiren der Akademie der Inschriften, mit aller möglichen Sorgfalt in gewöhnliche Noten gebracht; obgleich diese von P. Kircher's Abdruck, der in seiner Musurgie befindlich ist, etwas abgehen. Die Gründe dieser Abweichung sind folgende. Erstlich hatte Kircher die Melodie aus G moll gesetzt, folglich drey Töne höher, als das Original es verstattet; zweytens, hatte er verschiedne Versehen in der Melodie begangen, die durch die griechische Tabulatur berichtigt sind; und endlich, hatte er gar keinen Rhythmus, kein Zeitmaaß beobachtet, welches nun geschehen ist, und zwar genau nach der Quantität der Sylben, die mit den musikalischen Tönen an Länge und Kürze übereinstimmen. Freylich aber ließ sich der Rhythmus nicht gleichförmig machen, da die Füße der Verse aus Daktylen und Jamben gemischt sind.

Diese Melodie ist indeß so einfach und natürlich, daß sie, in einen ordentlichen geraden oder Tripeltakt gesetzt, und mit einem Baße versehen, den sie gar wohl verträgt, das Ansehen und die Wirkung eines gottesdienstlichen Gesanges des gegenwärtigen Jahrhunderts erhält:

*) Im siebenten Bande der holländischen Oktavausgabe, in der Addition à la Dissertation sur la Melopée, p. 309. seq. — Auch Herr Marpurg hat diese Melodie, mit einigen Abändrungen. Anm. d. Uebers.







Dr. Jortin, in seinem Briefe über die Musik der Alten, welcher an Herrn Avison gerichtet, und der zweyten englischen Ausgabe von des letztern Versuch über den musikalischen Ausdruck beygefügt ist, war wirklich zu bedauern, daß er mit seinen Wünschen, eine Probe alter griechischer Melodie zu haben, gerade auf Pindar's erste Ode verfiel; das einzige Stück überall bekannter griechischer Poesie, wobey diese Wünsche hätten erfüllt werden können. „Wenn wir," sagt er, „die alten Musiknoten hätten, die zu irgend einer noch „vorhandnen Ode oder Hymne gesetzt wurden, so würde ich nicht daran ver„zweifeln, die Länge einer jeden Note ausfindig zu machen. Denn die Quan„tität der Sylben würde vermuthlich dazu ziemlich den Weg bahnen; y) und „gern möcht ich selbst Signor Alberti's Werke für die Melodie austauschen, „die zu Pindar's Ode, Χρυσεα φορμιγξ Ἀπολλωνος, u. s. f. gesetzt war."

Man sieht aus den Muthmassungen, die Dr. Jortin in der Folge über die Beschaffenheit der griechischen Melodie vorbringt, daß er nie von den Proben derselben gehört hatte, die vom Vincenzio Galilei, Bottrigari, Kircher, dem oxfordschen Herausgeber des Aratus, oder von Herrn Burette, in den Memoiren der Akademie der Inschriften, bekannt gemacht waren.

Zwar erwähnt er, in der beygefügten Nachschrift, der oxfordschen Ausgabe des Aratus. Er hat sie aber nicht weiter gebraucht, als nur davon zu sagen, er habe darinn einige gelehrte Bemerkungen über die alte Musik, und ein paar Fragmente von alten Melodien auf einige griechische Oden und Hymnen, in unsre neuere Notenschrift gebracht, angetroffen.

War es hier nicht Zeit und Ort, uns zu sagen, wie diese Musik beschaffen gewesen? in wie weit sie die neuere übertreffe? und daß Dr. Jortin immer

y) Sie bahnt einzig und allein den Weg zur Kenntniß der Länge der alten Töne.

noch bereit sey, die schönen Kompositionen des armen Alberti für solch einen unbedeutenden Erwerb aufzuopfern, wie die zu seiner Lieblingsode Pindar's gesetzte Musik war? Aber nein; der Verfasser sagt kein Wort von seinen Entzückungen darüber, daß er in ehrwürdigen griechischen Charakteren, und in scharfeckigen gothischen Noten, diese göttliche Musik erblickte, noch über den Eindruck, den es auf seine Gemüthsbewegungen machte, als er sie spielen hörte. Er sagt uns bloß: „es sey ihm eingefallen, daß er diesen Anhang schon vorlängst gelesen; und itzt, da er das Buch wieder angesehen, habe er zwey Anmerkungen „des Herausgebers gefunden, die mit seinen eignen Vorstellungen, von Zeitmaaß, Quantität, und Simplicität, übereinstimmten." — Entweder konnte er sich nicht zu dem demüthigenden Geständniß entschließen, daß er diese Musik nicht verstehe; oder ihre Schönheit kam auch im geringsten nicht mit den hohen Begriffen überein, die er sich, ohne sie gehört oder gesehen zu haben, davon gemacht hatte.

Da ich doch itzt eben dieses Briefes erwähne, so will ich noch ein paar Worte darüber sagen. Der Verfasser desselben glaubt: „ein großer Vortheil, „der selbst aus der Einfachheit der alten Melodien entstand, und ihrer zusammen vereinten Vokal- und Instrumentalmusik sehr viel Eindruck verschaffte, „sey der gewesen, daß man den Sänger verstehen konnte, und daß die Worte „eben so viel Eindruck machten, als die Musik. Daher, meynt er, mußten „die Reize schöner und pathetischer Poesie, von der Stimme, Person, Manier, und dem Accent des Sängers, und durch den Schall der Instrumente, „unterstützt und verschönert, den Zuhörer sehr stark rühren." — Wir finden indeß diesen Fall nur selten bey dem italiänischen Recitativ, ob es gleich mehr als hinreichend mit dieser Beschreibung in allen Stücken übereinkommt, vornehmlich, wenn die Poesie von Metastasio ist, und der Sänger, oder die Sängerinn, außer ihrer schönen Stimme, Figur und Aktion, den feinsten Geschmack und Ausdruck besitzen. Denn selbst alsdann gähnen und schmachten die meisten Zuhörer nach der Arie, welche sie durch den Vorzug ihrer Melodie vor der des Recitativs, Poesie, Deklamation, Schicklichkeit, und alles, nur ihr Gehör nicht, vergessen macht. Eine Zeile vom Recitativ, noch so pathetisch, noch so emphatisch vorgetragen, lockt den Zuschauern selten jenen lauten, donnernden Beyfall ab, den man einem großen Schauspieler zuklatscht, wenn er nur zwey

oder drey Worte sagt; ob gleich eine Arie, von eben dem Sänger gesungen, dessen Recitative man mit Kälte und Gleichgültigkeit angehört hatte, mit entzücktem Beyfall, und einem allgemeinen Encore! beehrt wird.

Von der harmonischen und unnachahmlichen Annehmlichkeit der griechischen Sprache, sagt Dr. Jortin: „So, wie die lateinische Sprache die englische an Annehmlichkeit übertraf, so war die griechische der lateinischen darinn überlegen. Als ich, sagt Tanaquil Faber, meinen kleinen Sohn die griechischen Nennwörter und Zeitwörter lehrte, sagte er mir einmal etwas, worüber ich erstaunte; denn er hatte es nicht von mir. Mich dünkt, sagte er, die griechische Sprache klingt weit angenehmer, als die lateinische. Du hast recht, sagte ich; und sah daraus, daß der Knabe ein gutes Ohr hatte; eine Vorbedeutung, daß er dereinst auch guten Geschmack und Urtheilsfähigkeit bekommen würde. Denn ich habe oft bemerkt, daß dieß eins von den frühesten und sichersten Merkmalen von der Fähigkeit eines Kindes ist." — Diese Anmerkung ist, meiner Meynung nach, so unphilosophisch, und so weit von der Wahrheit entfernt, daß unser Verfasser sie billig nur hätte anführen sollen, um sie zu widerlegen. Ein gutes Gehör kann bey einem Kinde sein Genie zur Musik hoffen lassen; und es hat viele Musiker gegeben, die in allen andern Dingen, außer ihrer Kunst, weder Geschmack noch Beurtheilung zeigten. Dagegen aber thut mirs auch leid, sagen zu müssen, daß viele in andern Dingen sehr kluge und außerordentlich fähige Köpfe, nicht musikalisches Gehör genug besitzen, um nicht nur gute und schlechte Musik, sondern auch bloß einen Ton und eine Melodie von der andern zu unterscheiden. Und doch glauben diese übrigens großen und verständigen Männer im Stande zu seyn, von der Musik auf eine entscheidendere Art zu schreiben, zu reden und zu urtheilen, als selbst Männer von dem stärksten Gefühl und Genie, die lange ein besondres Studium daraus gemacht haben. Die arme menschliche Natur ist niemals vollkommen; indeß bedauert der Tonkünstler den Mann ohne Gehör; und der Mann ohne Gehör pflegt dagegen den musikalischen Geck herzlich zu verachten, der an dergleichen Sinnlosigkeiten Gefallen finden kann.

Achter Abschnitt.

Ob die Alten einen Kontrapunkt, oder Musik in Stimmen gehabt haben?

Dieß ist eine Frage, die zu vielen gelehrten Untersuchungen und Streitigkeiten Gelegenheit gegeben hat; und da sie lange eine bloß willkührliche Meynung geblieben ist, so haben die, welche sie bejahten, und die, welche sie verneinten, einander mit aller gehörigen polemischen Bitterkeit behandelt. Die Verfechter des Alterthums glaubten mit in diese Streitigkeit verwickelt zu seyn; und sie mochten nun musikalische Einsichten, und Gefühl für die Schönheiten der Harmonie besitzen, oder nicht, so nahmen sie sichs einmal vor, einen jeden für einen Feind der wahren Gelehrsamkeit anzusehen, der ihre Glaubensartikel nicht mit unterschrieb.

Ein Gedicht, unter der Aufschrift: *Le Siécle de Louis le Grand*, von Karl Perrault, Mitgliede der Akademie der Wissenschaften, dem Bruder von Claude Perrault, dem berühmten Arzt und Baumeister, veranlaßte jenen langen und heftigen Streit zwischen ihm und Boileau, und bald hernach einen allgemeinen Krieg unter den Gelehrten in ganz Europa, über den Vorzug der Alten oder der Neuern, in Ansehung der Künste, der Wissenschaften, und Litteratur. Dieß Gedicht wurde zuerst von dem Verfasser im Jahre 1687 in der Akademie der Wissenschaften verlesen; und bald darauf folgte seine *Paralléle des Anciens et des Modernes.* Die Anmerkungen zu Boileau's Uebersetzung des Longin waren zur Antwort für Perrault bestimmt, und sind voll von bittern Ausfällen, nicht nur wider ihn, sondern wider die Neuern überhaupt. Racine, la Bruyere, und Fontenelle nahmen in diesem Streite Parthey, der in Frankreich, beynahe dreyßig Jahr hindurch, mit großer Hitze geführt wurde.

In England waren die Streitigkeiten zwischen Sir William Temple und Herrn Wootten, Herrn Boyle, und Dr. Bentley, und Swift's Bücherschlacht, Folgen dieses Zwistes.

Diejenigen, welche über die Musik *ex professo* geschrieben hatten, waren oft darüber uneins gewesen, ob die Alten den Kontrapunkt gekannt hätten, ehe

sich noch die Gelehrten überhaupt in diesen Streit mischten. Und bevor ich für mein Theil meine Meynung darüber sage, ist es meine Pflicht, als Geschichtschreiber, meinen Lesern die Meynungen andrer vorzulegen, und die Gründe oder Vorurtheile, worauf sie beruhten. Manche, die an weit wichtigern Dingen zweifeln, wenn sich dieselben gleich nie zur menschlichen Evidenz bringen lassen, würden dennoch froh seyn, wenn man sie ihnen demonstriren könnte. Ich habe die verschiednen Gründe, welche man für und wider diese Streitfrage vorgebracht hat, mit einer Gemüthsfassung gelesen, die der Ueberzeugung offen stand, und gewiß vom Vorurtheil wider die Alten völlig frey war. Vielmehr habe ich sie immer in den Mustern verehrt und bewundert, die sie uns in jeder Gattung der Schreibart sowohl, als in den schönen Ueberresten ihrer Bildhauerey, Malerey und Baukunst gegeben haben; und würde daher herzlich gern mein äußerstes dazu beytragen, um ihre Ansprüche auf eine Melodie und Harmonie zu unterstützen, die vor der unsrigen den Vorzug verdiente, wenn sich hinreichende, zahlreiche, klare und unstreitige Beweise fänden, worauf diese Ansprüche sich gründeten.

Da indeß die ganze Streitfrage, in unsern, von den vergänglichen Materialien, worauf die alten Tonzeichen geschrieben waren, so sehr entfernten Zeiten, auf bloßer Muthmaßung, oder höchstens auf vermuthlichen Beweisen beruht; und da ich keine Lieblingshypothese zu unterstützen habe, die mich geneigt machen könnte, bloß der Einen Parthey alle Evidenz zu geben, und alles, was sich zum Besten der andern sagen ließe, zu verhehlen, oder in ein nachtheiliges Licht zu stellen; so will ich hier alles in zwey aufrichtige und gleiche Waagschalen legen, was sich für beyde Theile vorbringen läßt, und es dann so genau, als die Gerechtigkeit mirs nur immer erlaubt, gegen einander abwägen, damit der Leser selbst sehen und urtheilen möge, auf welcher von beyden Seiten der Ausschlag ist.

Die vornehmsten Schriftsteller für den Kontrapunkt der Alten sind: Gafurio, Zarlino, Gio. Battista Doni, Isaak Vossius, Zaccaria Tevo, der Abt Fraguier, und Herr Stillingfleet, Verfasser der Grundsätze und Gewalt der Harmonie.

Wider den Kontrapunkt der Alten sind: Glarianus, Salinas, Bottrigari, Artusi, Cerone, Kepler, Mersennus, Kircher, Claude Per-

rault, Wallis, Bontempi, Burette, PP. Bougeant und Cerceau, Padre Martini, Herr Marpurg und Rousseau.

Perrault und Burette scheinen freylich geneigt zu seyn, ihnen den Kontrapunkt in Terzen, und Herr Marpurg, in Quarten und Quinten, einzuräumen.

Der gelehrte P. Martini *) hat viele von den Erklärungen der verschiednen Schriftsteller auf beyden Seiten, mit großer Genauigkeit und Unpartheylichkeit gesammelt; da ich aber alle die Bücher, die er anführt, und noch einige andre besitze, die bey dieser Streitigkeit nothwendig anzuführen sind; so will ich von jedem einige Nachricht ertheilen, ehe ich die Beweise gegen einander halte.

Gafforius Franchinus blühte im funfzehnten Jahrhunderte. Seine Schriften waren die ersten gedruckten Bücher von der Musik, nach Erfindung der Buchdruckerkunst. Eine von ihnen, *Theoricum Opus Armonicae Disciplinae*, kam im Jahre 1480 zu Neapel heraus. Das Buch aber, worinn er den Alten die Kenntniß des Kontrapunkts zuschreibt, erschien zuerst zu Mayland, 1496. und hernach, 1502. zu Brescia; und hat den Titel: *Practica Musicae vtriusque cantus.*

Dieser Schriftsteller führt den ältern Bacchius als seinen Gewährsmann an, daß die Alten schon eine gleichartige Harmonie gehabt hätten; aber zum Unglück ist bey demselben kein einziges Wort anzutreffen, das die kleinste Anspielung auf diesen Umstand enthielte. Der Kontrapunkt ist, wie Bontempi bemerkt, die Ausübung der Harmonie; und der ältere Bacchius handelt in seiner Einleitung zur Tonkunst bloß von der Theorie der Melodie.

Zarlino glaubt, a) die Alten hätten sich unmöglich der Instrumente mit vielen Saiten bedienen können, ohne im Einklange zu spielen; und das Hydraulikon, oder die Wasserorgel, hätte ihnen Anlaß geben müßen, verschiedne Stimmen zu entdecken und zu brauchen. Was die erste Voraussetzung betrifft, daß die Alten viele Saiten auf ihrer Leyer hatten, so geschah dieß nicht eher, als einige Jahre nach ihrer Erfindung; da anfänglich die Zahl bloß 3, 4, 5, 7, oder

*) Seine ungemein gründliche und gelehrte Abhandlung über die Frage: Qual Canto in Consonanza usassero gli Antichi steht im ersten Bande seiner *Storia della Musica*, p. 165 — 334. Anm. des Uebers.

a) *Supplementi Musicali*, Venet. 1580.

8, war; man könnte aber der alten vielsaitigen Leyer die irländische Harfe entgegen setzen, die lange eine größere Menge von Saiten, als die Leyer hatte; und doch brachten diese die Harfenspieler nicht auf die Idee des Kontrapunkts, oder des Spielens aus mehrern Stimmen, indem dieß Instrument viele Jahrhunderte hindurch ein bloßes Diskant-Instrument blieb, und nur gebraucht wurde, eine simple Melodie, oder eine einzelne Stimme darauf zu spielen.

Den zweyten Punkt zu erörtern, ist hier der Ort nicht. In einem nachherigen Hauptstück, über die Instrumente der Alten, werde ich meinen Lesern einen Begrif von dem Hydraulikon zu machen suchen. Der Gebrauch, den Zarlino davon macht, gehört zu denen Vorurtheilen für die Harmonie der Alten, die keinen weitern Grund als Muthmaßung haben, und sich nie völlig erweisen lassen. Wenn man indeß die erste Idee einer Orgel von der Syrinx, oder Pansflöte genommen hat, die in der Folge die bessern *tibias vtriculares*, oder Sackpfeifen veranlaßte, und durch den Zusatz der Oktaven, wie Bartholinus und Blanchinus glauben, noch weiter zur Vollkommenheit gebracht wurde; so muß dieß alles lange vorher geschehen seyn, ehe man dieß Instrument stimmenweise spielen konnte, wenn man annimmt, daß der Kontrapunkt schon damals gewöhnlich gewesen sey; und wenn die hydraulischen Orgeln, die man noch itzt in Italien findet, Ueberreste der alten sind; so machen sie uns keinen sehr günstigen Begrif von ihren Wirkungen und Vorzügen. *)

Johann Baptista Doni, ein Florentiner von edler Geburt, der im vorigen Jahrhunderte lebte, wandte den größten Theil seines Lebens auf das Studium und die Vertheidigung der alten Musik. Seine Schriften und Meynungen wurden von den Gelehrten sehr geschätzt, von praktischen Tonkünstlern hingegen wenig geachtet. Daher sind die meisten Abhandlungen von ihm, deren es eine große Menge giebt, voll von Klagen über die Unwissenheit und Entartung der Neuern, in jeder Gattung von Musik, sowohl der theoretischen als der praktischen.

*) Galilei, sonst ein Gegner des Zarlino, ist in Ansehung dieser Streitfrage über den Kontrapunkt der Alten unschlüßig in seinen Urtheilen, die bald dafür, bald dawider ausfallen. S. Dial. della Muf. p. 80, 81, 82. 101. 104. 105. u. s. f. Anm. des Uebers.

„Bruder, Bruder, wir haben beyde Unrecht!“ ist ein Geständniß, welches viele Disputirende, so wie Peachum und Lockit, *) mit großer Wahrheit thun könnten.

Es scheint, als ob Theorie und Praxis immerfort im Streite mit einander seyn müßten. Denn der Gelehrte, der nie Musik hört, und der Musiker, der nie Bücher liest, müssen gegen einander gleich abgeneigt seyn, und sich nicht so leicht zum rechten Einverständniß bringen lassen.

Daß Doni die Musik sehr wenig kannte, welche die Ohren seiner Zeitgenossen ergötzte, sieht man aus vielen Stellen seiner Werke. Und seine Meynung, daß die Alten den Kontrapunkt gekannt und gebraucht haben, und daß ihre Musik in allen Stücken der neuern vorzuziehn gewesen sey, scheint sich auf keinen bessern Beweisen gegründet zu haben, als auf denen, die seine Vorgänger, Gaffurio und Zarlino, brauchten. Wenn diese Musik aber so beschaffen war, wie sie Doni sich dachte, und wie er ein Beyspiel davon giebt; so müssen die menschlichen Ohren, die daran ein Wohlgefallen finden konnten, ehedem ganz anders gebauet gewesen seyn, als die Ohren zu unsern Zeiten, denen die neue Harmonie gefällt.

Ueberhaupt scheint sich Doni, in Ansehung des alten Kontrapunkts, immer zu widersprechen. Er will ihn den Griechen und Römern nicht gern nehmen; und nennt ihn doch, wenn er von seinem Gebrauche bey den Neuern redet, *nemico della musica.* Seine Gründe, warum er ihn den Alten zugesteht, sind hauptsächlich davon hergenommen, daß ihre Noten für die Stimme von denen für die Instrumente verschieden waren; daß man die hydraulischen und andern Orgeln schon so frühzeitig erfand; daß sie auf einigen Instrumenten solch eine Menge von Saiten hatten; und endlich von einer auffallenden Stelle beym Plutarch, b) die er für entscheidend ansieht, indem sie beweißt, daß sich die ältesten Musiker zwar nur weniger Saiten bedienten, daß diese aber zusammen gestimmt und eben so künstlich vertheilt waren, wie auf unsern itzigen Instrumenten. Diese Punkte werden in dem Verfolg dieses Abschnitts einzeln untersucht werden.

*) Zwey Advokaten in Gay's Bettleroper. Die hier angeführten Worte sagt Peachum, in der zehnten Scene des zweyten Akts; wo beyde hart aneinander kommen, aber bald einsehen, daß einer dem andern nichts vorzuwerfen hat. Anm. des Uebers.

b) Περὶ Μουσικῆς.

Doni ließ bey seinem Absterben, außer vielen gedruckten Werken über die alte Musik, c) eine große Menge unvollendeter Versuche und Abhandlungen darüber nach, und die Titel von noch viel mehreren. *) In der That hatten wenige diese Materien mit größerer Aufmerksamkeit untersucht. Er sah die Schwierigkeiten; ob er gleich nicht im Stande war, sie aufzulösen. Die Aufschriften seiner Kapitel, so wie viele von denen beym P. Mersennus, und andern, sind oft die interessantesten und anlockendsten, die sich nur denken lassen. Es sind aber Irrlichter, die uns nur in neue und größere Dunkelheit führen; sie gleichen jenen Proben der Weintrauben aus dem gelobten Lande, welche die, in denen sie das größte Verlangen erregten, nie zu kosten bekamen. **)

Der folgende Verfechter der alten Harmonie war Isaak Vossius, den man wegen seines zierlichen und klassischen Lateins so sehr bewundert, und zum Vortheil der alten Musik öfter anzuführen pflegt, als irgend einen Neuern, der über diese Materie geschrieben hat. Allein gute Schreibart und Gründlichkeit im Denken sind zuweilen ganz verschiedne Dinge; das heißt, die Auswahl wohlklingender Wörter, in harmonische Perioden gebracht, kann ohne die Hülfe der Wahrheit oder der Logik bestehen. Vossius scheint in seinem berühmten Buche d) den griechischen Tonkünstlern jeden möglichen und unmöglichen Vorzug

c) Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica — De praestantia Musicae veteris — und besonders sein Discorso sopra le Consonanze.

*) Ant. Franc. Gori hat nach Doni's Tode seine hinterlassenen musikalischen Schriften gesammelt, unter der Aufschrift: JO. BAPT. DONI Lyra Barberina ἀμφιχορδος. Accedunt Eiusdem Opera, pleraque nondum edita, ad veterem Musicam illustrandam pertinentia. Florent. 1763. 2 Tomi, fol. Passeri besorgte nach Gori's Tode vollends die Herausgabe, und schrieb eine Vorrede dazu. Von seinen hinterlassenen und zum Theil unvollendeten musikalischen Schriften findet man daselbst, T. I. p. 180 seq. Nachricht und Verzeichniß. Anm. des Uebers.

**) Doni's Arbeiten verdienen mehr Schätzung und Aufmerksamkeit, als ihnen, nach diesem Urtheil, gebühren würde. Einer der gültigsten Richter sagt von ihnen: „Es ist unbeschreiblich, mit welchem gründlichen Scharfsinn Doni in das Innre der ganzen griechischen Musik eingedrungen ist, wie glücklich er die dunkelsten Stellen der alten Dichter und Philosophen, die kleinsten Umstände alter Denkmäler, die zweifelhaftesten Dinge des Alterthums aufgeklärt hat, u. s. f." Man sehe diese und mehrere Lobsprüche in dem Briefe des P. Martini an den Abt Passeri, in der eben angezeigten Ausgabe von Doni's posthumen Werken, wozu dieser gelehrte Pater das Register verfertigte, T. II. p. 265. Anm. des Uebers.

d) *De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi.* S. oben.

weit bereitwilliger und freygebiger einzuräumen, als sie selbst bey ihrem Leben hätten verlangen können. Keine von den poetischen Fabeln, oder mythologischen Allegorien, die nur irgend die Gewalt und Wirksamkeit ihrer Musik betrafen, that seiner Leichtgläubigkeit die geringste Gewalt an. Ein religiöser Andächtler, der von uns verlangt, daß wir alles, was noch so unverdaulich ist, blindlings hinterschlucken sollen, wird nicht so leicht Proselyten seiner Meynungen machen, als der, welcher unsern Glauben nur wenig auf die Probe stellt; und Vossius hat sein Glaubensbekenntniß dergestalt überladen, daß es dadurch um alles Ansehn gekommen ist.

Er schreibt die Wirksamkeit der griechischen und römischen Musik nicht dem Reichthum ihrer Harmonie zu, noch der Schönheit, dem Geiste, und dem Pathos ihrer Melodie; sondern allein der Gewalt und Stärke des Rhythmus. „So lange," sagt er S. 75. „als die Musik in dieser rhythmischen Form „blühte, so lange blühte auch jene ihre eigne Stärke, die Leidenschaften zu erre„gen und zu besänftigen." Dieser Meynung nach brauchte es keiner honigsüßen oder in die Länge gezogenen Töne. Eine Trommel, eine Zymbel, oder die starken Schläge der Kureten und Salier an ihre Schilde, mußten das Zeitmaaß genauer bemerken, und folglich auch wundervollere Wirkungen hervorbringen, als die angenehmste Stimme, oder das vollkommenste Instrument. An einem andern Orte sagt er uns: „Städte bauen, sie mit Mauern umge„ben, das Volk versammeln oder aus einander lassen, das Lob der Götter und „Menschen besingen, Flotten und Kriegsheere regieren, alle Geschäfte und „Gebräuche im Krieg und Frieden begleiten, und die menschlichen Leidenschaften „mäßigen, das alles sey ursprünglich das Werk und die Bestimmung der Musik; „kurz; man könne sagen, das alte Griechenland sey ganz von der Leyer regiert „worden." e)

Man sieht aus dieser Stelle, und aus dem Inhalt seines ganzen Buchs, daß dieser Schriftsteller uns nicht erlauben will, an einem einzigen, noch so wundersamen Umstande zu zweifeln, der die Vollkommenheit und Gewalt der alten Musik betrifft. Das Wahrscheinliche und das Unwahrscheinliche ist ihm

e) Vrbes condere, moenia moliri, conciones aduocare et dimittere, deorum et virorum fortium laudes celebrare, classes et exercitus regere, pacis bellique munia obire, etc. — Lyra est quae veterem rexerit Graeciam. p. 47.

beydes Glaubensartikel; und bey einem solchen lebendigen Glauben ist es leicht zu begreifen, daß er es unter die Todsünden rechnet, daran zu zweifeln, ob die Alten den Kontrapunkt erfunden und gebraucht haben. Eben daher spricht er auch mit dem größten Unwillen wider die Neuern, die sich unterstehen zu leugnen, daß sie eine vielstimmige Harmonie gehabt haben; wenn sie sich gleich derselben, seiner Meynung nach, mit so vieler Einsicht und Beurtheilung bedienten, daß sie der Poesie niemals durch willkührliche Verlängerung, Verkürzung, oder Wiederhohlung der Worte und Sylben Eintrag thaten, noch durch jenen höchst ungereimten Gebrauch, verschiedne Worte zu ganz verschiednen Melodien zu gleicher Zeit zu singen.

Indeß verdienen doch die Anmerkungen dieses Schriftstellers über die geringe Aufmerksamkeit, welche neuere Komponisten auf die Prosodie wenden, einige Achtung. Ich habe ihn schon oben in dem Abschnitt über den Rhythmus angeführt, und werde ihn in der Folge vielleicht noch mehr als einmal anführen. Bey der gegenwärtigen Untersuchung, ob die Alten den Kontrapunkt gehabt haben, oder nicht, beruft er sich, ihnen zum Besten, auf die gewöhnlichen Stellen beym Plato, Aristoteles, Cicero und Seneka, die alle weiter unten gehörig sollen erwogen werden.

Der Name Zaccaria Tevo ist nicht sehr bekannt, ob er gleich ein geschickter und unpartheyischer Schriftsteller ist, der gute Bücher gelesen, und über die Musik gründlich nachgedacht hatte. *f*) Da er indeß mit zu den Verfechtern des alten Kontrapunkts gehört, so wollen wir hier unter den übrigen auch von ihm ein paar Worte sagen.

Tevo nennt sich sehr bescheiden einen Sammler und Kompilator der Meynungen andrer über die alte Harmonie. Freylich sind itzt wenig neue Materialien mehr zu erwarten; neue Muthmaßungen sind alles, was die Zeit, und die vielen Schriftsteller, welche diesen Gegenstand bisher behandelt, übrig gelassen haben. Er führt anfänglich Stellen aus den ehrwürdigsten Schriftstellern des Alterthums an, welche die Parthey des Kontrapunkts zu begünstigen scheinen; sodann liefert er die Meynungen der berühmtesten Neuern über diese Stellen; und zuletzt macht er den Schluß, es lasse sich aus der umständlichen

f) Il Musico Testore, oder, der Komponist, wurde von ihm im Jahre 1706 zu Venedig herausgegeben.

und genauen Beschreibung der Konsonanzen bey den alten Schriftstellern natürlich vermuthen, daß ihnen der Gebrauch derselben nicht unbekannt gewesen sey. Allein, es ist eben so nothwendig, die Intervalle in der Melodie, als in der Harmonie, zu kennen und zu bestimmen; denn außerdem giebt es keine Richtigkeit noch Gewißheit der Intonation; und Tevo gedenkt der Schwierigkeit nicht, daß Terzen und Sexten von den alten Theoristen unter die Dissonanzen gerechnet wurden. Er meynt indeß, die Harmonie sey schon vor den Zeiten des Plato und Aristoteles bekannt gewesen; sie sey aber, mit den übrigen Künsten und Wissenschaften, während der Barbarey des mittlern Zeitalters verloren gegangen, und hernach, um das Jahr 1430. nach der Bestimmung des Vincenzio Galilei, erneuert, erweitert, und auf feste und gewisse Regeln gebracht worden, die meistentheils noch itzt gültig sind. Man kann im Grunde alles, was er sagt, den Alten einräumen, ohne sie deßwegen in den Besitz einer Harmonie, gleich der unsrigen, zu setzen, die aus verschiednen zugleich gespielten Melodien besteht.

Der Abt Fraguier folgt zunächst in der Reihe der Vertheidiger der alten Harmonie. Dieser gelehrte Akademiker konnte sich nicht überreden, daß die Alten, die in den übrigen schönen Künsten so aufgeklärt und geschickt waren, eine Verbindung verschiedner Stimmen in ihren Vokal- und Instrumentalkonzerten nicht hätten kennen sollen, die er den vollkommensten und erhabensten Theil der Musik nennt. Und da er glaubte, in einer Stelle beym Plato, einen ungezweifelten und entscheidenden Beweis entdeckt zu haben, daß die Alten die Kunst des Kontrapunkts verstanden hätten, so brachte er seine Meynung in die Form eines Memoire, *) und legte dasselbe, im Jahre 1716. der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften vor. g)

Die gedachte Stelle steht im siebenten Buche, von den Gesetzen, wo Plato behauptet, die bequemste Zeit für junge Leute zur Erlernung der Musik, sey das Alter vom dreyzehnten bis zum sechszehnten Jahre. Während dieser Zeit,

*) Man findet den Inhalt dieses Memoire, unter dem Titel: Examen d'un passage de Platon sur la Musique, in der Hist. de l'Acad. des Inscr. T. II. p. 188. seq. der holländischen Ausgabe. Anm. des Uebers.

g) Burette sagt, dieser Abt habe das Klavier erst in seinem Alter gelernt; und da er glaubte, die Alten, denen er gar zu gern alles Gute gönnte, könnten sich nicht ohne Kontrapunkt behelfen, so machte er ihnen ein Geschenk mit der Harmonie, die seinem bejahrten Gehöre so sehr gefiel.

glaubte er, könnten sie lernen, nach der Leyer einstimmig zu singen, und gute Musik von schlechter zu unterscheiden, das ist, ernste, anständige und die Tugend belebende Melodien von solchen, die von leichtsinniger und verderblicher Art wären. Das heißt wie ein Gesetzgeber gesprochen, sagt der Abt Fraguier. Da aber die harmonische Komposition sehr bezaubernd für solche äusserst empfindliche Gemüther war, wie die Griechen hatten, und da sie außerdem so schwer zu erlernen war, daß unendlich viel Zeit und Mühe dazu gehörte, sie zur Vollkommenheit zu bringen; so hielt er es für nöthig, sie vor einem zu starken Hange zu derselben zu warnen, und setzte daher eine Art von Vorschrift fest, wodurch sie abgehalten wurden, diejenige Zeit auf musikalische Studien zu wenden, die sie besser zu wichtigern Angelegenheiten brauchen konnten.

Dieß ist nur die Einleitung zu der gedachten Stelle beym Plato. Sie selbst lautet so: „Was die Verschiedenheit und Abwechselung bey der Begleitung der Leyer betrifft, deren Saiten die eine Melodie spielen, indeß der Dichter eine andre dazu singt, (denn der Dichter komponirte damals seine Verse selbst;) woraus die Mischung des Starken und Sanften, des Geschwinden und Langsamen, des Hohen und Tiefen, und der Konsonanzen oder Dissonanzen [h]) entsteht, und so auch die Kenntniß, wie man den Rhythmus, oder das Zeitmaaß nach allen Tönen der Leyer einzurichten hat; alle diese Dinge gehören nicht in den Unterricht junger Leute, die nur drey Jahre Zeit brauchen, um bloß das zu lernen, was ihnen in der Folge nützlich werden kann. Dergleichen Mishelligkeiten und Schwierigkeiten in der theoretischen und praktischen Musik sind für sie noch zu schwer, und können gar leicht junge Gemüther minder fähig zu Wissenschaften machen, die sie mit leichter Mühe erlernen sollten.“

Es wäre hier unnöthig, sich in eine Wortkritik dieser Stelle, wie sie der Abt Fraguier verstanden und übersetzt hat, einzulassen, oder zwey andre Stellen hieher zu setzen, die eine aus dem Cicero, und die andre aus dem Makro-

h) Der Abt Fraguier übersetzt ἀντιφωνον durch *dissonance*; dieß ist aber nicht die rechte Bedeutung jenes Worts, und man findet es in keinem Wörterbuche, in keinem griechischen Schriftsteller über die Musik so erklärt. Die richtige und technische Bedeutung davon wird unten vorkommen.

bius, *) welche er als Korollarien hinzu gefügt hat, um seine Uebersetzung der Stelle beym Plato dadurch zu rechtfertigen. Denn ich darf nur ihn und seine eingebildeten Gründe für den Kontrapunkt der Alten an seinen akademischen Kollegen, Burette, **) verweisen, der, in manchem Betracht, der geschickteste von allen den Schriftstellern ist, die sich in die Streitigkeiten über die alte Musik eingelassen haben.

Der letzte, obgleich keinesweges der schwächste Verfechter der alten Harmonie, war der verstorbene Stillingfleet in seinem vortrefflichen Kommentar über eine musikalische Abhandlung von Tartini. i) Wenn man in diesem Werke starke Vorurtheile zum Besten der Alten antrifft; so ist das kein Wunder bey einem Manne von Gelehrsamkeit und Geschmack, der lange die reinen Ströme der Weisheit an der Quelle getrunken hatte; und Boileau sagt sehr richtig, daß die, welche durch Lesung der besten Schriften des Alterthums am meisten gefesselt und bezaubert werden, allemal Leute von der ersten Größe und vom erhabensten Geiste zu seyn pflegen. k)

Ob ich gleich nicht so glücklich bin, völlig mit Herrn Stillingfleet in allen seinen musikalischen Meynungen übereinzustimmen; so bin ich doch seinen schriftstellerischen Verdiensten das Geständniß schuldig, daß ich in englischer Sprache kein Buch über diese Materie kenne, welches ein Gelehrter, ein Tonkünstler, oder ein musikalischer Liebhaber mit so vielem Vergnügen und Nutzen lesen könnte, als seine Grundsätze und Stärke der Harmonie. ***)

Da Herr Stillingfleet im Stande war, die Quellen selbst bey seinen, richtigen oder unrichtigen, Urtheilen zu Rathe zu ziehen, so verdienen seine Meynungen alle mögliche Achtung.

*) Die Stelle des Cicero, in den Fragmenten seines zweyten Buchs *de Republica*, ist aus dem Plato, und die beym Makrobius fast buchstäblich aus dem Seneka, (Ep. 84.) entlehnt. Anm. des Uebers.

**) Seine Erinnerungen wider den Abt Fraguier, sind dem Auszuge aus dem Memoire des letztern (l. c.) beygefügt. Anm. des Uebers.

i) *Principales and Power of Harmony.*

k) Des Esprits du premier ordre, des hommes de la plus haute elevation.

***) Diese Principales kamen im Jahre 1771 heraus. Herr Hawkins urtheilt (Hist. of Music, T. I. p. 377.) minder vortheilhaft von ihnen. Ihr Verfasser, Benjamin

Tartini behauptet in seinem *Trattato di Musica*, p. 143. [l]) folgenden Satz: „Wenn die Griechen auch vielstimmige Harmonie gekannt hätten, so „hätten sie doch dieselbe nicht brauchen können und müssen, um ihr vorgesetztes „Ziel zu erreichen, sondern sie durften da nur eine einzige Stimme in ihren Lie„dern brauchen.“ Diesen Satz bestätigt er mit sehr gründlichen und durchgedachten Beweisen. Tartini gestand mit aller Bescheidenheit, daß er kein Gelehrter sey; indeß hatte er sich vollkommen von jener berühmten Streitfrage unterrichtet, ob die Alten die Harmonie gekannt und gebraucht hätten. Er scheint mit einer gewissen natürlichen Beurtheilungskraft und Scharfsichtigkeit bey allen seinen musikalischen Untersuchungen begabt gewesen zu seyn; und diese führten ihn gemeiniglich zur Wahrheit, wenn gleich nicht immer auf dem gebahnten und kürzesten Wege.

Herr Stillingfleet läßt ihn, während der Prüfung seines Buchs, an der Bekanntschaft der Alten mit dem Kontrapunkt ungestört zweifeln; in seinem Anhang aber (S. 181.) zieht er die Sache in ernstliche Erwägung.

„Dr. Wallis, sagt er, hat angemerkt, daß die Alten keine Zusammenstimmung von zwey, drey, vier oder mehrern einzelnen Stimmen gehabt haben. Meibom behauptet beynahe das nämliche; und fast kann man es für die allgemeine Meynung annehmen. Indeß haben doch einige Schriftsteller über die Musik, Stellen aus den Alten angeführt, die das Gegentheil zu enthalten scheinen, die aber von andern für nicht beweisend genug angesehen werden. Dahin gehört die Stelle beym Seneca, im 84sten Briefe: Non vides quam multorum vocibus, etc. wo aber vielleicht nichts, als Oktaven, gemeynt werden. Eine andre, vom Vossius angeführte Stelle, aus dem Buche *De Mundo*, welches man dem Aristoteles beylegt, scheint mehr hieher zu gehören, wo er sagt, die Musik mache durch Mischung der hohen und tiefen, langen und kurzen Töne, eine einzige Harmonie aus verschiednen Stimmen. Wallis führt auch eine Stelle aus dem Ptolemäus an; (*Harm.* p. 317.) die vielleicht von einer vielstimmigen Musik zu verstehen ist. Die stärkste Stelle aber, die ich

Stillingfleet, der auch sonst als Naturforscher und Dichter bekannt ist, war ein Enkel des berühmten Bischofs von Worcester, und starb in eben dem Jahre 1771. A. d. Uebers.

l) In Herrn Stillingfleet's Kommentar, S. 70.

über diese längst bestrittene Sache gefunden habe, steht im Plato. Ich habe sie nie angeführt gesehen, und will sie hier übersetzen."

Dieser Erklärung zufolge, wußte Herr Stillingfleet nicht, daß das vorhin erwähnte Memoire des Abts Fraguier bloß in der Absicht geschrieben war, diese Stelle des Plato zu erklären, und diejenige zu widerlegen, worinn Dr. Wallis den Alten den Kontrapunkt abspricht. Ich will indeß Herrn Stillingfleet's Uebersetzung m) von der Stelle beym Plato hiehersetzen, damit meine Leser sehen, wie er sie verstanden hat, ehe ich mich auf Herrn Burette's Prüfung eben dieser Stelle einlasse. *)

„Junge Leute müssen zu der Leyer singen lernen, wegen der Klarheit und „Genauigkeit der Töne, damit sie Ton für Ton zu treffen gewohnt werden. Allein an den Gebrauch mehrerer zusammenstimmender Töne, und an alle die „der Leyer eigne Verschiedenheit, da diese eine andre Art von Melodie spielt, als „der Dichter singt — an die Mischung weniger Noten mit vielen, geschwinder „mit langsamen, consonirender mit **dissonirenden**, u. s. f. muß man dabey „nicht denken, weil die zu diesem Theil der Erziehung bestimmte Zeit für dieß „Geschäfte zu kurz ist." —

„Ich weiß wohl, sagt Herr Stillingfleet, daß man gegen einige Stellen dieser Uebersetzung Einwürfe machen kann; z. B. bey den Worten πυκνοτης, μανοτης, und αντιφωνεις; ich habe aber nicht absichtlich das verhehlen wollen, was ich, nach gehöriger Ueberlegung, für den wahren Sinn dieser Wörter hielt. Man sieht also überhaupt, daß die Alten die vielstimmige Musik gekannt, aber sie nicht durchgängig gebraucht haben."

Nachdem ich also die vornehmsten Schriftsteller, welche die Vertheidigung der alten Harmonie übernommen, in chronologische Ordnung gestellt, und ohne

m) „Young men should be taught to sing to the lyre, on account of the clearness and precision of the sounds, so that they may learn to render tone for tone. But to make use of different simultaneous notes, and all the variety belonging to the lyre, this sounding one Kind of melody, and the poet another — to mix a few notes with many, swift with slow, grave with acute, consonant with *dissonant*, etc. must not be thought of; as the time allotted for this part of education is too short for such a work." PLATO, 895.

*) Auch Herr Hawkins hat in seiner History of Music T. I. p. 274 seq. eine Prüfung der von Stillingfleet behaupteten Meynung, und eine Erörterung der Stelle beym Plato angestellt. Anm. des Uebers.

Rückhalt die Gründe angeführt habe, die von ihnen zum Beweise ihrer Meynungen vorgebracht sind; so will ich itzt auf die nämliche Art fortfahren, alle die verschiednen Gründe herzusetzen, worauf sich diejenigen berufen, welche den Alten diese Harmonie streitig machen.

Glareanus und Salinas sind so einmüthig in der Behauptung, der Kontapunkt sey eine neuere Erfindung, daß sie ihn völlig mit einerley Wörten den Alten absprechen. n) Das Dodekachordon des Glareanus kam im Jahr 1547 hereraus; und des Salinas Abhandlung über die Musik, 1577. Ihre Meynung war, daß die großen Tonkünstler des Alterthums, wenn sie sich auf der Leyer begleiteten, bloß im Einklang mit der Stimme gespielt hätten, und daß man in den auf uns gekommenen Schriften nichts finden könnte, was zum Beweise zu brauchen sey, daß die Alten die Musik in Stimmen gekannt hätten.

Des Glareanus Meynung über diese Sache würde bey mir nicht viel Gewicht haben, wenn Salinas, ein weit besserer Kenner der Musik, ihr nicht beypflichtete. Denn Glareanus, sagt Meibom, war zwar in andrer Absicht ein sehr gelehrter Mann; in der alten Musik aber war er ein Kind. o)

Der Ritter Herkules Bottrigari von Bologna, besaß sehr viel musikalische Gelehrsamkeit. Er war Verfasser von verschiednen Abhandlungen über die Musik, *) die zu Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts gedruckt sind, und hinterließ verschiedne andre in der Handschrift, die sich gegenwärtig in den Händen des Padre Martini befinden, vornehmlich eine über die Theorie der Grundharmonie, worinn folgende Stelle vorkömmt, die seine Meynung über die alte Harmonie außer allem Zweifel setzt:

n) Scio autem dubitari vehementer etiamnum hac aetate inter eximie doctos viros, fueritne apud veteres huiusmodi, quam nunc predituri sumus, musica; (Salinas setzt hinzu: *cantus plurium vocum;*) cum apud nullum, quod equidem sciam, auctorem veterem quicquam huius cantus inueniatur. Multo minus etiam videtur quibusdam quatuor pluriumue vocum concentus olim in vsu fuisse. *Dodecachord.* L. III. p. 195. *Salinas, de Musica*, L. V. p. 284.

o) Glareanus, homo vt cetera doctissimus, sic in antiqua musica infans. *In Aristoxen.* p. 103.

*) Ihre Titel sind folgende: Il Patritio, overo de' Tetracordi Armonici di Aristosseno. Bologna, 1593. Il Desiderio; de' Concerti di varii Strum. Mus. etc. Venet. 1594. Bologna, 1599. Il Melone, Discorso Armon. e il Melone secondo. Ferrara, 1602. Il Trimerone de' fondamenti armonici. MS. a. 1599. Anm. des Ueb.

„Da weder die Musiker noch die Geistlichen der ältern Zeiten, Charaktere von verschiednem Werthe zur Bezeichnung des Zeitmaaßes, oder zur Verlängerung und Verkürzung der Töne, hatten; so konnte man folglich auch, so viel ich entdecken kann, im Singen kein andres Zeitmaaß bey den alten Hebräern, Griechen, und in der ersten Kirche, haben, als das Maaß einer geschwinden oder langsam artikulirten Aussprache; auch kannten sie nicht jene Verschiedenheit mehrerer zusammentreffender Stimmen, wodurch in der neuern Musik so viel verschiedne Melodien entstehen, als es Stimmen giebt, die zu der Hauptmelodie gesetzt sind.“ p)

Artusi, ein andrer musikalischer Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Urtheile von seinen Zeitgenossen sehr geachtet wurden, drückt sich über diese Sache sehr deutlich aus: „In dem ersten Weltalter, während der „Kindheit der Musik, gab es keinen vielstimmigen Gesang; und der Kontra„punkt ist eine neuere Erfindung.“ q)

Der nächste in der Reihe vorzüglicher Schriftsteller, der den Alten die Harmonie, nach der heutigen Bedeutung dieses Worts, abspricht, ist Cerone, Verfasser einer vortrefflichen Abhandlung über die Musik, in spanischer Sprache, die ungemein selten geworden ist. „Man muß bemerken,“ sagt er, „daß „die Musik der Alten nicht unter so mancherley Instrumente vertheilt war, und „daß ihre Konzerte nicht aus so viel verschiednen und mannichfaltigen Stimmen „bestanden, wie die itzige Musik.“ r)

p) Non avendo avuto i musici antichi, anco ecclesiastici, la differenza del diverso valore delle varie note, la importanza della misurata grande, o piccola quantità del tempo di quelle; imperocchè altra misura di tempo non hò fin qui trovato, che avessero in cantando ne gli Ebrei, i Greci, i primi ecclesiastici, che quella della tarda o veloce buona lor prononcia; ne la diversità delle tante arie in uno istante medesimo, che tante sono, quante sono le parti, di che la cantilena è composta. *Il Trimerone de' Fondam. Armon.*

q) Ne' primi secoli, nel nascere di questa scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in consonanza, è un moderno ritrovato. *P. D. Gio. Maria Artusi, Arte del Contrapunto, delle Conson. imperf. e Disson.* p. 29. Venez. 1598.

r) Es menester advertir que la musica de los antiguos no era con tantas diversidades de instrumentos. — Ni tampoco sus concentos eran compuestos de tantas partes, ni con tanta variedad de bozes hazian su musica, como agora se haze. *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica Teorica y Practica.* Napoles, 1613.

Der berühmte Kepler war so weit davon entfernt, den Alten eine solche Harmonie, wie die neuere ist, einzuräumen, daß er sagt: wenn gleich Plato in seiner Republik so spreche, als ob etwas von der Art schon damals üblich gewesen sey, so glaube er doch, die Baßbegleitung, die etwa die Alten gehabt haben konnten, müße ungefähr so beschaffen gewesen seyn, wie der einförmige Baß eines Dudelsacks. s) Vielleicht ist er aber hierinn eben so ungerecht gegen die Alten, wie diejenigen es gegen die Neuern sind, die ihnen gar keinen weitern Fortgang in der Musik zugestehen wollen, weil sie nicht im Stande sind, durch ihre Kompositionen und durch den Vortrag derselben, Krankheiten zu heilen, wilde Thiere zu zähmen, oder Städte zu bauen.

P. Mersenne sagt: „Von den Griechen und noch ältern Völkern wissen wir nicht, ob sie in verschiednen Stimmen gesungen, oder eine einzige Stimme mit mehr als Einer Instrumentalstimme begleitet haben. Sie konnten freylich wohl die Töne der Leyer abwechseln lassen, oder, wie itzt, mehrere Saiten auf einmal anschlagen; es ist aber keine Abhandlung über die Spielart dieses Instruments auf uns gekommen. Da indeß die Schriften der Alten über andre Theile der Musik, die sich noch erhalten haben, vom Kontrapunkt gänzlich schweigen, so ist es natürlich, zu vermuthen, daß man im Alterthum ihn nicht gekannt habe.“ t)

Marsilius Ficinus, der im funfzehnten Jahrhundert einen Kommentar über den Timäus des Plato schrieb, behauptet, die Platoniker hätten die Musik nicht so gut verstehen können, als die Neuern, weil sie das Vergnügen des

s) Etsi vox, *harmonia*, veteribus vsurpatur pro cantu, non est tamen intelligenda sub hoc nomine, modulatio per plures voces harmonice consonantes. Nouitium enim inuentum esse, veteribusque plane incognitum concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum vicissitudine, id probatione multa non indiget. *Harmon. Mundi*, p. 80. 1650.

t) Quant aux Grecs, et aux plus anciens, nous ne sçavons pas s'ils chantoient à plusieurs voix; et bien qu'ils ne joignissent qu'une voix à leurs instrumens, ils pouvoient neanmoins faire trois ou plusieurs parties sur la lyre, comme l'on fait encore aujourd'hui, et une autre avec la voix. Joint que les livres que les Grecs nous ont laissez de leur musique, ne temoignent pas qu'ils ayent si bien connu et pratiqué la musique, particulierement celle qui est à plusieurs parties, comme l'on fait maintenant, et consequemment il n'est pas raisonnable de les prendre pour nos juges en cette matiere. *Harmonie Universelle*, L. IV. p. 204. Paris, 1636.

Ohrs nicht kannten, das aus den Terzen und ihren Oktaven entsteht, die sie für Dissonanzen hielten, da doch die Septime, die Decime und große Terz, die angenehmsten von unsern Konsonanzen, und so nothwendig sind, daß ohne sie, unsre Musik ihre größte Schönheit verlieren, und der Kontrapunkt einförmig und abgeschmackt werden würde.

Kircher sagt, wenn gleich die Alten sich vielleicht einiger Akkorde beym Kontrapunkt bedient hätten, so hätte es doch andre gegeben, z. B. die Terzen und Sexten, welche in unsern Kompositionen so angenehm sind, die gänzlich bey ihnen verboten gewesen wären; und der Gebrauch der Dissonanzen, wodurch in der neuern Musik so schöne Wirkungen hervorgebracht werden, sey eine Kunst, von der sie nicht den geringsten Begrif gehabt hätten. u)

Claude Perrault, der berühmte Architekt, und Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften in Paris, gab im Jahr 1680. eine Abhandlung über die Musik der Alten heraus, worinn er hauptsächlich zu beweisen sucht, daß der Kontrapunkt den Alten unbekannt gewesen sey. Er hat darinn gezeigt, daß er dieser Materie vollkommen gewachsen war; er hat alle die alten Schriftsteller gelesen, die ausdrücklich darüber geschrieben haben; er hat die Stellen geprüft, die man in einigen Schriftstellern, die der Musik nur gelegentlich erwähnen, für die besten Beweisstellen des Kontrapunkts angesehen, und hat die wunderbaren Wirkungen untersucht, die andre der alten Musik beylegen. Seine Schlüße sind bündig, und die Thatsachen, welche er für die von ihm genommene Parthey anführt, sind gehörig erwiesen und ins Licht gesetzt. Dieß Werk war weder die Veranlassung noch die Folge des Streits zwischen Boileau und seinem Bruder, Karl Perrault, welcher nicht eher ausbrach, als sieben Jahre nach der Ausgabe der physikalischen Versuche, in deren zweyten Bande die Abhandlung über die Musik der Alten zuerst erschien. Unser Verfasser hat freylich seine Meynung über diese Sache sehr freymüthig in den Anmerkun-

u) *Musurgia*, L. VII. T. I. p. 547. — — Der gelehrte und fleißige Meibom, der gar zu gern den Alten alles beylegen mochte, was ihnen nur irgend zur Ehre gereichen konnte, und das selbst auf Kosten der Neuern, giebt dennoch (S. 35.) keine Beweise von ihrer Kenntniß des Kontrapunkts. Zwey Stellen, die er aus dem Bryennius und Psellus, Schriftstellern des mittlern Zeitalters, anführt, sind ein Beweis, daß selbst zu ihrer Zeit Terzen und Sexten nicht mit in ihre Antiphonie oder Paraphonie gehörten.

gen zu seiner schönen Uebersetzung des Vitruv, 1673. gesagt, wo er, in seinem Kommentar über das Kapitel von der harmonischen Musik, nach den Lehrsätzen des Aristoxenus, sich erklärt, „es finde sich nichts im Aristoxenus, der zuerst über Konsonanzen und Dissonanzen schrieb, noch in irgend einem von den griechischen Schriftstellern, die nach ihm schrieben, woraus man schließen könne, daß die Alten den mindesten Begrif von dem Gebrauch der Akkorde in der Musik von mehrern Stimmen gehabt hätten." x)

Satire ist ein herrliches Mittel, wenn sie zur Bestreitung des Lasters und der Thorheit gebraucht wird; sie wird aber ein Basilisk in den Händen eines Mannes von starken Leidenschaften und wenigem Gefühl, der sie bloß dazu braucht, den guten Namen derer anzugreifen, und die Lorbeeren derer welkend zu machen, die nicht mit ihm gleicher Meynung sind, oder die er aus bloßem Eigensinn nicht leiden kann; dann ist sie ein tödtliches Werkzeug, ein schneidendes Mordgewehr in den Händen eines bösartigen Kindes oder eines Rasenden. Nach aller noch so genauen Durchlesung und Durchforschung der gelehrten Geschichte und Streitschriften der Gelehrten in Frankreich, während der Regierung Ludwigs des Vierzehnten, habe ich keine andre Ursache des Haßes und äußersten Widerwillens, den Boileau so lange gegen Karl Perrault bewieß, entdecken können, als die, daß er ein Freund des Dichters Quinault war, dem doch die Nachwelt das Verdienst eines bescheidnen, unschädlichen Mannes von wahrem Genie zugestanden hat. Und doch haßte nicht nur Boileau ihn und seine Art zu schreiben, sondern griff auch alle aufs heftigste an, die mit ihm irgend in Verbindung standen. In seiner Poetik, in seinen Satiren, und in sehr vielen von seinen Epigrammen, nennt er den gelehrtesten Arzt seines Zeitalters und Vaterlandes „einen unwissenden Quacksalber, einen Mörder, einen „Feind der Gesundheit und der gesunden Vernunft." Und von dem besten Architekten, den Frankreich je hervorgebracht hat, sagt er: „aus Mitleid gegen „das menschliche Geschlecht, oder vielmehr aus Mangel an Kundschaft, habe „er die Medizin mit der Mauerkelle vertauscht, und in ein paar Jahren so viel „schlechte Gebäude aufgeführt, als er vorher gute Gesundheiten zu Grunde ge„richtet habe."

x) *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, L. V. p. 161. edit. 2. 1684.

Man sieht hieraus, wie mißlich es ist, sich in Ansehung der Laster oder der Tugenden des Genies oder der Dummheit, auf poetische Zeugniße zu verlassen. Man weiß nicht, daß jemals weder Quinault noch Perrault die Mißhandlungen Boileau's zu erwiedern gesucht hätten; aber zum Glück hat ihnen die Nachwelt Gerechtigkeit widerfahren lassen; und unter andern hat Voltaire ihren Ruf von der Schmach befreyt, womit ihn der grämliche Satirendichter beladen hatte. „Quinault, sagt er, verdient nicht minder Bewunderung „wegen seiner schönen lyrischen Poesie, als wegen der Geduld, mit welcher er „Boileau's ungerechte Härte trug. So lange er lebte, glaubte man, er habe nur Lully seinen Ruhm zu danken; man wird aber immer noch seine Poesie „lesen, wenn gleich Lully's Musik schon unerträglich ist. Die Zeit giebt allen Sachen ihren gehörigen Werth.“ y)

Und von Claude Perrault sagt er, er sey nicht nur ein sehr genauer Naturforscher, in der Mechanik gründlich erfahren, und ein herrlicher Baumeister gewesen, sondern er habe auch große Geschicklichkeiten in allen Künsten gehabt, die er ohne Lehrmeister erlernte; und er beschließt seinen Charakter mit dem Zuge, daß er die Talente andrer, unter dem Schutze des großen Staatsmannes Colbert aufgemuntert, und, troß Boileau, sehr viel Ruhm und Ansehn gehabt habe.

Doch, wieder auf den Kontrapunkt zu kommen. — Es ist eine berühmte Stelle in Longin's Abhandlung vom Erhabnen, Kap. XXIV. deren man sich zum Besten der alten Harmonie bedient hat. Das Kapitel selbst handelt von der Umschreibung. „Ich glaube,“ sagt Longin, „daß niemand den „Nutzen der Umschreibung beym Erhabnen leugnen wird. Denn so, wie das „Thema in der Musik mehr Anmuth für das Ohr erhält, wenn es in Läufe vertheilt, oder durch andre, dazu passende, oder damit übereinstimmende Noten „verschönert wird; so macht die Umschreibung, durch ihre Wendung um das „Hauptwort, mit demselben eine Art von Zusammenstimmung und Harmonie, „die in der Rede sehr schön ist.“

Boileau hat φθογγοι παραφωνοι durch verschiedne Stimmen übersetzt, weil er glaubte, die Alten hätten den Kontrapunkt gehabt. „Denn „ich bin nicht der Meynung derer Neuern,“ sagt er, „welche die Mehrheit der

y) *Siecle de Louis XIV.*

„Stimmen jener Musik nicht einräumen wollen, von der man so viele Wunder „erzählt, da sie, ohne Stimmen, keine Harmonie haben konnte." — Aber er wußte nicht, daß die Alten unter Harmonie allezeit das verstanden, was wir Melodie nennen; wie sich sowohl aus ihren Schriften über die Musik, als aus einer Stelle beym Longin selbst, Kap. XXXIII. beweisen läßt, wo Harmonie, von der menschlichen Stimme im Singular gebraucht, Melodie bedeuten muß; ein Irrthum, den Schriftsteller, die in der Musik nicht erfahren sind, gar leicht begehen. Addison redet z. B. von einer harmonischen Stimme. z)

Boileau erklärte indeß bey dieser Gelegenheit bloß seine große und gottesdienstliche Verehrung des Alterthums, um sie seinem Antagonisten, Perrault, entgegen zu setzen; und hierinn war er für dießmal noch demüthiger und bescheidner als sonst. Denn er sagt am Schluß seiner Anmerkung über diese Stelle:

z) Das heißt, *à la grec* gesprochen, und die alte und ursprüngliche Bedeutung des Worts Harmonie beybehalten, nach welcher es gerade das hieß, was wir Neuern Melodie nennen. Folgende Definitionen, die mir vor einigen Jahren Herr Mason mittheilte, nachdem ich mit ihm eine Unterredung über die alte Musik gehabt hatte, gehören zu sehr hieher, als daß ich sie nicht dem Leser sollte mitzutheilen wünschen, dem sie desto wichtiger dünken werden, da Herr Mason, so sehr ers auch gewünscht haben mag, seinen Freunden es doch nicht hat verhehlen können, wie wenig sein Genie und Geschmack sich bloß auf die Poesie eingeschränkt haben, oder wie weit er es in der theoretischen und praktischen Musik gebracht hat.

„Musikalische Definitionen."

Harmonie der Alten.	Harmonie der Neuern.
„Die Folge einzelner Töne, nach ihrer Tonleiter, in Ansehung der Höhe oder Tiefe."	„Die Folge verbundner Töne oder Akkorde, nach den Regeln des Kontrapunkts."
Melodie.	**Melodie.**
„Die Folge dieser harmonischen Töne, nach den Regeln des Rhythmus oder des Metrum, oder, mit andern Worten, nach Zeitmaaß, Abmessung und Kadenz."	„Was die Alten unter Harmonie verstanden, ohne Rücksicht auf Metrum und Rhythmus. — Was die Alten Melodie nannten, nennen die Neuern Arie, (air) oder (Gesang.)"

„Aus diesen Erklärungen sieht man, daß das, was wir Harmonie nennen, den Alten fremd war; daß sie dieß Wort so brauchten, wie wir schlechthin das Wort Melodie, wenn wir von derselben, als verschieden vom modulirten Gesange, reden; und daß bey ihnen Melodie so viel war, als bey uns Arie, oder Gesang. Hat dieß seine Rich-

„Ich überlasse jedoch diese Sache der Entscheidung der Musikgelehrten; denn „ich besitze nicht Kunstkenntniß genug, sie auszumachen.“

Ueberhaupt ist so viel gewiß, daß eine Umschreibung, die einerley Sache durch mehrere Worte ausdrückt, mehr Aehnlichkeit mit der Melodie als Harmonie, in der neuern Bedeutung dieser Wörter, hat; und eine musikalische Variation, oder eine in Läufe vertheilte Note gleicht gar sehr der Erweiterung der Rede, oder der Circumlokution.

Angelini Bontempi, der folgende Bestreiter des alten Kontrapunkts, ist in der That ein furchtbarer Gegner desselben. Er war nicht nur ein vortrefflicher praktischer Tonkünstler; sondern auch ein sehr gründlicher Theorist, und ein Gelehrter. Mit diesen Kenntnissen versehen, las er die alten Schriftsteller über die Musik in ihrer Ursprache, und schrieb eine Geschichte der Musik in einem kleinen Foliobande, die größtentheils besser angelegt und ausgeführt ist, als irgend eine von denen, die bisher in gleicher Größe erschienen sind.

Nachdem Bontempi alle die alten Klanggeschlechter, Systeme und Verhältnisse der Töne untersucht hat, so erklärt er, es sey nicht mehr zweifelhaft und muthmaßlich, sondern eine ausgemachte, leicht und klar zu erweisende Sache, daß die alte Musik nicht mehr, als eine einzige Stimme gehabt habe, indem die Abhandlungen, die auf uns gekommen sind, nichts weiter betreffen, als einander nahe und auf einander folgende Töne, und folglich der Gebrauch des Kontrapunkts den Alten völlig unbekannt war; wenn gleich die Neuern, ohne die

tigkeit, so verschwinden dadurch viele Schwierigkeiten in den alten musikalischen Schriftstellern.“

„Wenn ein alter Flötenspieler einen unrechten Ton oder Semiton brauchte, oder die Regel der Tonart überschritt, worinn er spielte, so begieng er einen Fehler in der Harmonie; dem ungeachtet konnte doch seine Melodie, in Ansehung des Rhythmus und Zeitmaaßes untadelhaft seyn. Von einem neuern Tonkünstler würden wir in diesem Falle vielmehr sagen, er habe die Regeln der Melodie überschritten, den Gesang aber beybehalten.“

„Ein Unerfahrner in der Musik, aber von gutem natürlichen Gehör, der eine einzelne Stimme oder ein Instrument diesen Fehler begehen hörte, würde bloß sagen, der Spieler oder Sänger sey aus dem Ton gekommen, aber im Takt geblieben. Und dann würde er nach dem Geschmack urtheilen, den die Alten ein gutes harmonisches Ohr genannt hätten, und den wir ein Ohr für die Melodie nennen. Ich wähle dieß geläufige Beyspiel nur, um den Unterschied der Definitionen dadurch desto deutlicher zu machen.“

Lehren der alten Väter dieser Wissenschaft zu lesen oder zu verstehen, sich und andern eingebildet haben, daß sie ihn gekannt hätten. [a])

Der gelehrte Doktor **Wallis** hat den Verfechtern des Alterthums sehr viel Aergerniß durch seine gegen die alte Musik geäusserte Verachtung gegeben, sowohl in seinem Anhange zur **Harmonik** des **Ptolemäus**, als in den **philosophischen Transaktionen**. Seine Urtheile müssen ihnen freylich um desto furchtbarer seyn, weil man ihnen nimmermehr Schuld geben kann, daß sie Unwissenheit zur Quelle haben; denn selbst seine Gegner mußten gestehen, daß er mehr von der alten Musik verstand, als irgend ein Neuerer, **Meibom** ausgenommen, der gleichfalls, bey aller seiner Kenntniß der Sache, und bey aller seiner Bewunderung der Alten, dennoch nichts in ihren musikalischen Abhandlungen entdecken konnte, worauf sich ihr Anspruch auf die Kenntniß des Kontrapunkts gründen ließ.

Doktor **Wallis**, der keine Vorurtheile wider die Musik überhaupt, noch wider die griechische insbesondre, hatte, sagte: so viel er entdecken könnte, wäre die Vereinigung von zwey, drey, vier, oder mehrern Stimmen, wie man sie zu nennen pflegt, oder von zusammenstimmenden Tönen, die man in der neuern Musik bewundert, den Alten nicht bekannt gewesen; [b]) oder, wie er selbst die lateinische Stelle in den **philosophischen Transaktionen** (N. CCLXIII. p. 298. *Aug.* 1698.) übersetzt hat: „Ich finde bey den Alten keine Spuren von dem, „was wir verschiedne **Parthien** oder **Stimmen** nennen, als Baß, Diskant, „Mittelstimme, u. s. f. die zusammen gesungen werden, und zu einander passen, die Musik vollstimmig zu machen."

a) Da questi pochi assiomi o dimostrazione d'Aristosseno si scopre, non per dubbiosa conghiettura, mà per chiara e manifesta evidenza, che la musica antica, siccome quella, che non ha considerato se non i suoni contigui e susseguenti, altro non sia stata, che musica appartenente ad una sola voce, e che l'uso del contrapunto, non sia giammai pervenuto alla notizia degli antichi; siccome i moderni, senza havere ò letto ò inteso la dottrina degli antichi Padri di questa scienzia, si sono persuasi; et hanno co'loro scritti procurato di persuaderne anco gli altri. *Hist. Mus.* p. 168. Perugia, 1695.

b) Ea vero, quae in hodierna musica conspicitur, partium (vt loquuntur) seu vocum duarum, trium, quatuor, plurimue inter se consensio, (concinentibus inter se, qui simul audiuntur, sonis,) veteribus erat, quantum ego video, ignota. *Append. ad Ptolem. Harm.* p. 316, 317. 410. 1682. fol. p. 175. Edit. 1699.

Dr. Wallis führt freylich auch eine Stelle aus dem Ptolemäus an, aus welcher sich, wie er glaubt, vielstimmige Musik folgern läßt. Der Abt Fraguier, Chateauneuf, und Herr Stillingfleet, haben sich alle mit Freuden dieß Geständniß zu Nutze gemacht; Herr Burette aber hat auf eine grausame Weise sie und ihre Anhänger dieses Trostes dadurch beraubt, daß er ihre Art, diese Stelle zu übersetzen, kritisch untersucht, und dadurch, wie mir dünkt, deutlich bewiesen hat, daß sie entweder vorsetzlich oder aus Achtlosigkeit die wahre Bedeutung der wichtigsten Ausdrücke des griechischen Textes mißverstanden haben, und daß aus dieser Stelle höchstens nichts weiter zu schließen sey, als, daß die Alten sehr oft im Einklang und in Oktaven mit einander sangen und spielten.

Im Jahre 1723. ließ Herr Burette in den vierten Band *) der *Memoires de l'Acad. des Inscriptions* eine Abhandlung über die Symphonie der Alten einrücken, auf die man bisher noch nicht geantwortet hat. Der Abt Fraguier suchte freylich auf eine indirekte Art die Beweise, die er aus den alten Schriftstellern wider den Kontrapunkt anführte, durch andre zu entkräften, die das Gegentheil zu behaupten schienen; allein, obgleich dieser Abt ein Mann von Geschmack und klassischer Gelehrsamkeit war, so besaß er doch nicht musikalische Gelehrsamkeit genug, um den technischen Gebrauch der griechischen Ausdrücke zu kennen, die er seiner Meynung günstig glaubte, und die in Schriftstellern vorkamen, welche die Musik nur beyläufig erwähnt hatten. Herr Burette hingegen, der seine Kenntnisse aus der Quelle geschöpft, und die ausdrücklich über diese Materie geschriebenen griechischen Abhandlungen gelesen hatte, bewieß gar bald, daß die Gründe seines Antagonisten schwach, und seine Schlüße trüglich wären.

Nach einem so vollkommnen Siege hatte Herr Burette das Glück, sich ziemlich lange seiner Lorbeeren ruhig zu freuen, bis endlich die beyden Jesuiten, Bougeant und Cerceau, neue Feindseligkeiten anfiengen, und zwar nicht, weil er die Alten zu strenge, sondern weil er sie zu gelinde behandelt hätte. *Le sceptique Bayle*, sagt Voltaire, *n'est pas assez sceptique.* Herr Burette hat

*) Sie steht im fünften Bande der holländischen Oktavausgabe, S. 151 ff. und seine Beantwortung der von Bougeant und Cerceau gemachten Einwürfe findet man daselbst, B. XI. S. 100 ff. Anm. des Uebers.

te, nach der Meynung dieser Gelehrten, den Alten zu viel eingeräumt, da er zugab, daß sie in Terzen zusammen gesungen und gespielt hätten.

Um meinen Lesern von dieser Streitigkeit einen Begrif zu geben; will ich Herrn Burette's Abhandlung ins Kurze ziehen, und einige Anmerkungen darüber machen. Vorher aber ist es wohl nöthig, einige wichtige Kunstwörter zu erklären, die in den alten musikalischen Schriftstellern oft vorkommen; und der kürzeste Weg, dieß zu thun, wird der seyn, daß ich die griechischen musikalischen Schriftsteller selbst darüber zu Rathe ziehe.

Töne, die stimmbar, und zur Musik geschickt waren, hießen in allen ihren Abhandlungen *ἐμμελεις*, *concinni;* und von diesen waren einige Konsonanzen, und andre Dissonanzen. Die Konsonanzen waren, nach dem Zeugniß aller Schriftsteller über die alte Musik, vom Aristoxenus, bis auf Boethius und Bryennius, den beyden letzten von einigem Gewichte, die Quarte, Quinte, Oktave, und ihre gleichlautenden Töne oder Oktaven. Die Dissonanzen waren die Intervallen, die weniger als eine Quarte sind, und alle, die sich zwischen den übrigen konsonirenden Intervallen befinden; folglich müssen die Terz und Sexte sowohl, als die Sekunde und Septime, unter die Dissonanzen gerechnet seyn. Gaudentius sagt, S. 11:

„Ομοφωνοι, unisoni, zusammenklingende Töne, sind weder an Höhe noch Tiefe verschieden, sondern sind Doppelklänge des nämlichen Tons."

„Συμφωνοι, konsonirende Töne, sind die, welche sich, wenn sie auf der Leyer oder auf Flöten zugleich angegeben werden, dergestalt mit einander vermischen und vereinigen, daß man den Schall des tiefern Tons kaum von dem höhern unterscheiden kann."

„Διαφωνοι, Dissonanzen, sind solche Töne, die, wenn sie zusammen angegeben werden, sich niemals vereinigen." c)

„Παραφωνοι sind weder Konsonanzen noch Dissonanzen, sondern zwischen beyden in der Mitte; wenn sie aber zusammen gespielt werden, scheinen sie symphonische oder konsonirende Töne zu seyn; wie das der Fall bey Paripatá Meson und Paramesá, oder F B ist, und so auch zwischen Meson Diatonos und Paramesá, oder G B." — Nun aber haben wir keine Töne, von denen dieß

c) Diese kamen bloß in der Melodie, oder einer einzelnen Stimme vor; daher nennt sie Plutarch *μελῳδουμενα* und *μελῳδητα*.

gilt, daß sie weder Konsonanzen noch Dissonanzen, sondern Mitteldinge von beyden sind, es müßten denn die Konsonanzen seyn, die nicht in den Ton hinein gehören. Indeß scheint aus dieser Stelle zu folgen, daß man damals angefangen habe, den Tritonus und Ditonus im Kontrapunkt zu brauchen.

Herr de Chabanon giebt es in den Memoiren der Akad. der schönen Wissensch. Th. XXXV. für seine eigne Konjektur aus, daß der Gebrauch der paraphonischen Töne, deren Gaudentius erwähnt, der Anfang des Kontrapunkts gewesen sey. Es ist aber nicht mehr als billig, zu sagen, daß Herr Marpurg eben diese Vermuthung in seiner Geschichte der Musik *) schon sechs Jahre früher gehabt hatte, ehe das Memoire des Herrn de Chabanon verlesen wurde. Indeß scheint eine andre Muthmassung dieses gelehrten Akademikers sinnreich und neu zu seyn, daß nämlich die Versuche im Kontrapunkt immer häufiger geworden sind, je mehr die Enharmonik in Abnahme gerieth. Denn es ließ sich den enharmonischen Melodien kein Grundbaß, keine Grundharmonie unterlegen; so lange also dieß Klanggeschlecht noch so sehr bewundert und ausgeübt wurde, wie Plato, Aristoxenus und andre alte Schriftsteller, die desselben erwähnen, uns berichten, so mußten alle Versuche der Harmonie zurück bleiben.

Man hat sich lange darüber gewundert, daß Töne, die unsern Ohren so angenehm, und in unsrer Harmonie so gewöhnlich sind, wie Terzen und Sexten, von den Griechen unter die Dissonanzen gezählt, und aus ihrer Symphonie verbannt wurden, wie ihr Name ἀσυμφωνα oder διαφωνα, zu erkennen giebt; allein, die griechischen Verhältnisse und Abtheilungen der Tonleiter, so sehr sie sich auch für die Melodie schicken, finden ganz gewiß in der Harmonie nicht statt.

Sir Isaak Newton, der es vermuthlich für ausgemacht hielt, daß die Alten eine Harmonie gleich der unsrigen gehabt hätten, sagt: „Es ist sehr sonderbar, daß Leute, deren scharfer Untersuchungsgeist die kleinen Limmata **) ausfündig machte, nicht sorgfältiger in der Untersuchung der größern Intervalle gewesen sind.“ d)

*) Das hieher gehörige findet man daselbst, S. 238 ff. Anm. des Uebers.

**) So nennte Plato, nach dem Makrobius, die halben Töne; Newton aber scheint hier die Vierteltöne, oder Diesen der Alten im Sinne gehabt zu haben. Anmerk. des Uebers.

d) *Nugae Antiquae*, p. 209.

Die Fortschreitung in gedritter Zahl, welche die Pythagoräer so gewissenhaft beobachteten, und wodurch Quarten und Quinten vollkommen und unwandelbar, *soni immobiles*, wurden, konnte keine andre, als unleidliche Terzen und Sexten geben; indem ihre Tetrachorde sich auf folgende Zahlen gründeten:

B	E	A	D	G	C	F	Bb
1	3	9	27	81	243	729	2187.

Und diese Abtheilungen des Aristoxenus, welcher vorgab, das Gehör zum höchsten Richter der Töne zu machen, und dennoch der Oktave sechs gleiche Töne, zwölf halbe Töne, und vier und zwanzig Diesen oder Vierteltöne giebt, müssen, unsern Begriffen nach, die Tonleiter nicht nur für die Harmonie, wie die unsrige, sondern auch für die Melodie unbrauchbar gemacht haben. Doch, Aristoxenus war ein Zweyzüngler, und machte sich, in manchen Stücken, die Lehrsätze des Pythagoras zu Nutze, indeß er sie zu gleicher Zeit öffentlich für verwerflich erklärte. Der Abt Roussier nennt ihn *le chef des temperateurs;* und es ließe sich gar leicht beweisen, daß die Alten, selbst schon vor den Zeiten des Aristoxenus, eine Temperatur gekannt haben; da diese Untersuchung aber nicht eigentlich in diesen Abschnitt gehört, so verspare ich sie auf eins der folgenden Kapitel, worinn ich nicht nur eine kurze Geschichte von der Temperatur, sondern auch von der Harmonik, oder Philosophie der Töne, liefern werde, in so weit dieselbe den Alten bekannt gewesen zu seyn scheint. Itzt will ich bloß bemerken, daß die vollkommene Harmonie der Quarten und Quinten, zwar ganz gewiß durch eine Temperatur gestört wurde, welche die vollkommnen Konsonanzen falsch machte, um die unvollkommnen desto gefälliger zu machen; daß wir aber dennoch, allem Ansehen nach, der Temperatur den Kontrapunkt, oder die vielstimmige Musik, gänzlich zu verdanken haben; indem ohne gelegentliche oder bestimmte Temperatur, Terzen und Sexten immer unleidlich würden geblieben seyn.

Herr Burette versteht unter dem Worte Symphonie, welche den Inhalt seiner Abhandlung ausmacht, die Verbindung von mehrern harmonischen Tönen zu einem Konzert; und dieß ist gegenwärtig die gewöhnliche Bedeutung dieses Worts, wenn es von neuern Ouverturen gebraucht wird.

Die Griechen gaben den Namen Harmonie figürlich allem, was Verhältniß hatte. Man muß indeß diesen Ausdruck, wenn von der alten Musik die

Rede ist, sehr behutsam brauchen, da man in den griechischen Schriftstellern, die Tonkünstler von Profession waren, keine einzige Stelle findet, wo es etwas mehr bedeutet, als die Anordnung einzelner Töne nach einem gewissen Klanggeschlecht, nach Tonart und Rhythmus. Niemals heißt es so viel, als die Vereinigung, oder der gleichzeitige Gebrauch solcher Töne.

Ἁρμονια, Harmonie, wird vom Hesiodus und Suidas so erklärt: ἡ ἐυτακτος ἀκολουθια, eine wohlgeordnete Folge; und sonach ist es offenbar so viel, als Melodie. Auch wird diese Erklärung durch die gewöhnliche Ueberschrift der griechischen Abhandlungen, worinn bloß von der Melodie die Rede ist, völlig bestätigt.

Aristoxenus nennt sein Werk Ἁρμονικα Στοιχεια, Anfangsgründe der Harmonie. Die Schrift des Euklides und Gaudentius heißt Εισαγωγη ἁρμονικη, Einleitung in die Harmonie; eine Abhandlung des Nikomachus heißt Ἁρμονικης Εγχειριδιον, Handbuch der Harmonik; und die vom Ptolemäus, Ἁρμονικα, Harmonik.

Wenn Lucian e) von den Tonarten redet, die bloß verschiedne Arten von Melodie waren, so braucht er dieß Wort in der nämlichen Bedeutung. Und Plato's Erklärung der Harmonie f) beweißt gleichfalls, daß dieß Wort beständig für Melodie gebraucht ist. „Rhythmus," sagt dieser Philosoph, „nennen wir die Ordnung und Folge der Bewegung; und Harmonie, die Ordnung und Folge der Töne, in so fern sie hoch und tief, verschiedentlich geordnet und gemischt sind." Und endlich braucht es auch Aristoteles (*de Mundo*) in einer Bedeutung, welche diese Idee noch mehr bestätigt.

Herr Burette macht daher den Schluß, daß die Griechen in ihren Chören und Konzerten, entweder im Unisono gesungen und gespielt haben, welches man Homophonie nannte; oder in Oktaven, welches Antiphonie hieß. Die Bedeutung des Worts Homophonie hat man niemals bestritten; die von Antiphonie aber wird durch Zeugniße müßen bestätigt werden. Es ist ein Kunstwort, das bey der Kirchenmusik der ersten Jahrhunderte sehr oft vorkömmt.

Aristoteles sagt, (*Probl.* XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie sey Konsonanz in der Oktave; το μεν ἀντιφωνον συμφωνον ἐςι διαπασων: und setzt

e) *In Harmonide*, T. I. p. 585. ed. *Graev.*

f) *De Legib.* L. II. p. 654. ed. *Steph.*

hinzu, sie entstehe aus der Mischung der Stimmen von Knaben und Männern. f) Eben dieser Philosoph fragt (*Probl.* XVI.) warum Antiphonie angenehmer sey, als Homophonie, und führt davon den Grund an, daß man in der Antiphonie die Stimmen besonders höre, da sie hingegen im Unisono oft dergestalt mit einander vermengt werden, daß eine die andre verschlingt.

Die Alten sangen nicht bloß in der Oktave zusammen, sondern auch in der Doppeloktave oder Quindezime. Dieß sieht man aus dem XXXIVsten Problem des Aristoteles, wo er fragt, warum die Doppelquinte und Doppelquarte nicht eben so gut zusammen gebraucht werden können, als die Doppeloktave? Auch erhellt aus eben diesem Schriftsteller, daß die Vereinigung zweyer Stimmen in Oktaven magadisiren hieß, von einem Diskantinstrument, Μαγαδις, mit doppelten Saiten bezogen, die oktavenweise zusammen gestimmt waren, gleich den Oktavstegen auf unsern Klavieren.

Bis dahin hat Herr Burette nichts behauptet, als was erwiesen und unstreitig ist. Wenn er aber hinzusetzt, daß, außer diesen beyden Arten, zusammen im Unisono und in Oktaven zu spielen, zu vermuthen stehe, daß die Alten noch eine andre Methode gehabt haben, die im Singen und Spielen in Terzen bestand; so fangen hier die beyden Jesuiten, Bougeant und Cerceau, ihren Angriff an; und hier werd' ich ihn verlassen, wie einen jeden noch so schätzbaren Schriftsteller, wenn seine Gründe mich nicht hinlänglich befriedigen, das heißt, wenn dadurch vielmehr Schwierigkeiten erregt, als gehoben werden.
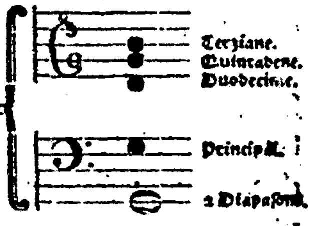
Es ist bekannt, daß in der neuern Harmonie nichts so angenehm ist, als die abwechselnde Folge von Dur- und Mollterzen; man weiß aber auch, daß eine ganze Taktbewegung in zwey Stimmen, die durchgängig aus lauter Dur- und Mollterzen bestünde, unerträglich seyn würde.

Man mache einen Versuch mit den beyden Orgelstimmen, welche die Quintadene und Terzians heißen, so wird man finden, daß sie eine abscheuliche Wirkung thun. Kein Organist läßt sichs jemals einfallen, mit diesen

g) In der alten griechischen Musik ist die buchstäbliche Meynung des Worts Antiphonie, ein dem andern entgegengesetzter Ton; dergleichen eine Grundnote und ihre Oktave, ihre Quarte, oder ihre Quinte ist. In der Musik der römischen Kirche bedeutet es Gegenantwort der Stimmen, *response*, wenn z. E. die Gemeine dem Priester antwortet, oder beym Kirchengesange, wenn jeder Theil des Chors wechselsweise einen Vers um den andern singt.
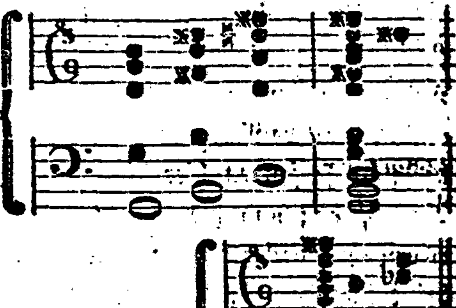
Stimmen allein, ohne andre Register, zu spielen; und wenn das ganze Werk angezogen ist, werden sie durch die große Menge von tiefern und stärkern Tönen, aus längern und weitern Pfeifen, dergestalt gedämpft, daß man sie ohne große Aufmerksamkeit nicht mehr unterscheiden kann.

Volles Orgelwerk, wenn bloß G angeschlagen wird:
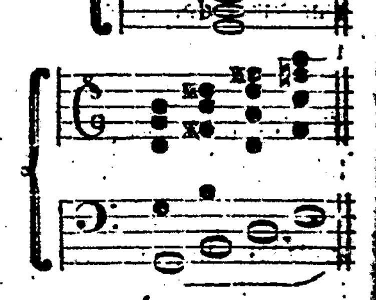


Hat man diese Stimmen angezogen, so erhält jede einzelne Note auf der Orgel ihre völlige Harmonie; würden aber die kleinern harmonischen Pfeifen nicht von den größern regiert, welch eine Kakophonie würde da nicht ein vollstimmiger Akkord verursachen!

Gemeiner größerer Akkord:



Der kleinere Akkord wäre noch ärger:



Sobald hiezu nur Eine Dissonanz kömmt, scheint der Akkord alle mögliche Beleidigung des Ohrs in sich zu vereinigen:

Perrault glaubte, es ließe sich eine Stelle im Horaz nicht anders erklären, als wenn man zugäbe, daß die Alten zuweilen in Terzen gesungen und

gespielt hätten, das heißt, in zwey verschiednen Tonarten, die um eine Terz von einander verschieden waren: *)

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis Barbarum.
Epod. IX. v. 5.
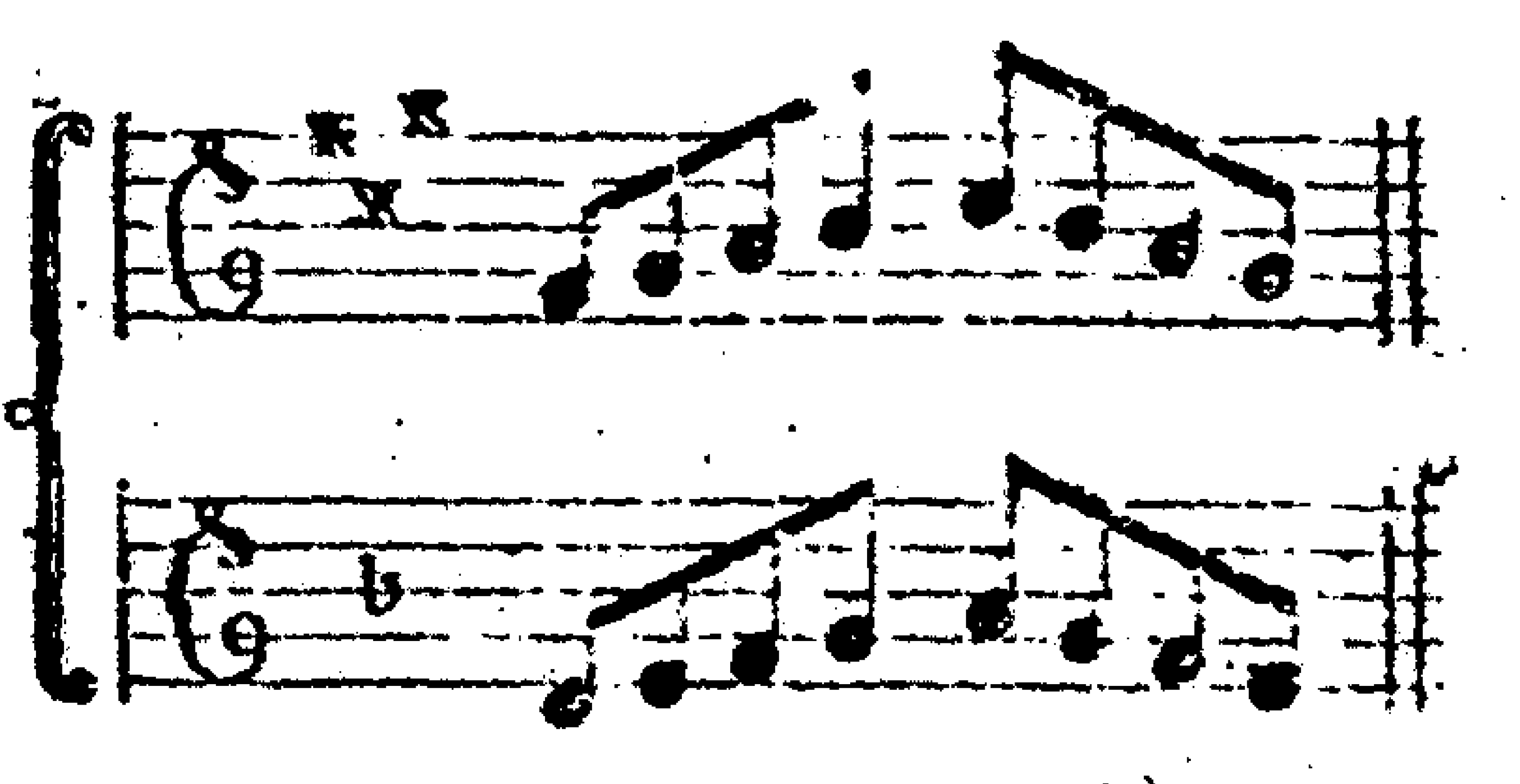
Burette stimmte im Jahre 1717. dieser Meynung bey. Im Jahr 1726. schien er sie aber gegen die Gründe des P. Bougeant wieder aufzugeben; allein 1729. nahm er sie aufs neue, und standhafter als jemals, an, nachdem ihm der P. Cerceau etwas strenge begegnet war, weil er Perrault's Erklärung der horazischen Stelle zur seinigen gemacht hatte.

Man berief sich wider ihn darauf, daß die Alten allemal Terzen als Dissonanzen angesehen hätten; dieß hielt er aber für eine unbedeutende Schwierigkeit. Und wenn gleich Herr Burette mit seinen Gedanken darüber einig war, so konnte ers doch unmöglich mit seinem Gehör seyn, daß es bey den Alten eine gewöhnliche Sache gewesen sey, in zwey verschiednen Tonarten auf einmal zu spielen und zu singen. Er nimmt daher an, daß Horaz unter der barbarischen Tonart die lydische gemeynt habe, die um eine große Terz höher ist, als die dorische.

Wenn Doni von unsrer Nachahmung der Alten in musikalischen Schauspielen redet, so schlägt er es als eine angenehme Abwechselung vor, einige Arien der Singspiele mit lauter Terzen zu akkompagniren; allein, zwey Stimmen mögen beständig in Dur- oder Mollterzen singen, so thut es immer eine gleich unangenehme Wirkung. Gesetzt z. B. die Melodie wäre folgende, und die Oberstimme das Akkompagnement:

Lydische Tonart.

Dorische Tonart.



*) Man vergleiche hiebey Herrn Marpurgs Einleitung in die Gesch. der Mus. S. 242. Anm. des Uebers.

Diese Stimmen würden aus zwey ganz verschiednen Tönen gehen; die Verhältniße würden äußerst falsch seyn, und man würde sich keinen bestimmten Begrif von irgend einer dieser beyden Tonarten vor der andern fürs Gehör machen können. Und doch glaubt Herr Burette, daß Horaz, da er von den Ergötzungen der Tafel redet, ein Konzert anführen kann, von einer in der dorischen Tonart gespielten Leyer, begleitet von Flöten in der lydischen; das heißt, aus D moll und F dur, mit einer kleinern Terz. Denn die herrschende Vorstellung von den Tonarten, vor der Zeit des Ptolemäus, war die, daß immer eine um einen halben Ton höher, als die andre, war.

Man nehme sie aber an, wie man will; entweder um eine Quarte von einander verschieden, oder so: d cx B A Gx Fx E; so können doch nicht zwey von ihnen zu gleicher Zeit in Terzen gebraucht werden, ohne die Intervalle der einen zu verändern, wodurch aber die Tonart, oder die Oktavenfolge selbst, würde verändert werden.

Freylich konnte man eine Melodie Terzenweise in zwey verschiednen Oktavengattungen begleiten; aber das wäre doch immer noch in einerley Tonart; und die Frage ist hier, wie zwey Personen in zwey verschiednen Tonarten zu gleicher Zeit, singen und spielen konnten.

In den funfzehn Tonarten, wie sie Bontempi und andre sich vorgestellt haben, sind die hyperphrygische oder die hypermixolydische Tonart, und die hyperdorische, bloß Oktaven von einander; und in der Erläuterung, die Sir Franz Eyles Stiles von den funfzehn Tonarten giebt, findet sich nicht nur eine Wiederhohlung in diesen beyden, sondern auch in der hyperlydischen und hypophrygischen, die gleichfalls Oktaven von einander sind. Und man erklärt sich, wie es scheint, das Magadisiren, oder das Spielen aus zwey Tonarten auf einmal, weit natürlicher und wahrscheinlicher, wenn man annimmt, daß es in solchen Tonarten, die von einander Oktaven waren, geschah, als in solchen, die Terzen, Quarten oder Quinten von einander waren.

Hieraus läßt sich auch eine Stelle beym Athenäus, B. XIV. Kap. 5. erklären, die das betrifft, was Pindar sagen will, indem er dem Hiero schreibt, „wenn ein Knabe zugleich mit einem Manne singe, so heiße das magadisiren, „weil sie einerley Melodie in zwey verschiednen Tonarten singen.“ Nun

aber singen Knaben und Frauenspersonen natürlicherweise eine Oktave höher, als ein Mann, wenn sie gleich mit einander im Unisono zu singen glauben.

P. Cerceau hat Herrn Burette bey dieser Streitigkeit sehr hart zugesetzt, und ihn so sehr in die Enge getrieben, daß er seine Zuflucht zu einer sophistischen Vertheidigung nahm. Und doch thut Herr Burette, als hätte er seinen Gegner gänzlich überwältigt, in den Beyspielen, die er von Terzen, Sexten und Dezimen giebt, die man *per saltum*, auf die nämliche Sylbe, in der alten Melodie brauchte. Allein, weil Eine Terz, oder Sexte, in der Melodie gefallen kann, folgt daraus, daß eine Folge von lauter Terzen der nämlichen Art in der Harmonie von guter Wirkung seyn würde? Wenn die Alten die Terzen und Sexten deßwegen Dissenanzen nennten, weil sie nicht in die Tonart hinein gehörten, und wegen der zu großen Vollkommenheit der Quarten und Quinten, bey denen man nie eine Temperatur brauchte; so wird dadurch der Umstand, worauf Herr Burette so sehr besteht, eine Folge von größern oder kleinern Terzen, nur desto unwahrscheinlicher.

Es ist für einen Streitenden so demüthigend, sich da für besiegt zu erklären, wo Scharfsichtigkeit mit im Spiel ist, daß es öffentlich fast nie mit guter Art geschieht. Wenn man Herrn Burette nicht so scharf zugesetzt hätte, so würde er bey seiner Gelehrsamkeit und Unpartheylichkeit, nimmermehr etwas so unwahrscheinliches und widerliches haben vertheidigen können, als die Folge der Dur- und Mollterzen, ein ganzes Stück hindurch, in der alten Musik ist; und das aus keinem andern Grunde, als weil er es einmal dem Claude Perrault nachgesagt hatte, ohne vielleicht an die Menge von Einwürfen zu denken, die sich wider solch eine Behauptung machen ließen. Aber ich bin so gewiß versichert, als man es nur immer von einer nicht zu beweisenden Sache seyn kann, daß er zwar anfänglich mit Perrault einerley Meynung gewesen seyn mag, hernach aber, nachdem er die dawider von den PP. Cerceau und Bougeant vorgebrachten Einwürfe gelesen hatte, wider seine Ueberzeugung gesprochen habe, und daß bey dieser Vertheidigung seiner ersten Meynung nur Ehre, nicht Wahrheit, sein Zweck gewesen sey.

Doch, ich komme wieder auf seine Abhandlung zurück. Er untersucht die Einrichtung der alten Leyer, und die Anzahl ihrer Saiten, und zeigt, in wie weit sie der Harmonie der Doppelgriffe fähig war. Hernach prüft er den Um-

stand, ob die Alten sich in diesem Stücke aller Fähigkeit der Leyer zu Nutze gemacht haben, und gesteht, er könne keine Beweise finden, daß sie es gethan hätten.

Wenn er indeß von der Leyer in ihren vollkommeneren Zustande, als sie eine größere Menge von Saiten hatte, redet; so giebt Herr Burette, der vorher den Alten den Kontrapunkt absprach, dennoch zu, daß die Leyerspieler zuweilen einen Akkord angeschlagen haben, der aus der Grundnote, der Quinte und Oktave bestand, die eine Quarte zur Quinte war. Wenn er aber gleich annimmt, daß die Alten ein ganzes musikalisches Stück mit Durterzen vortragen konnten, so will er doch nicht zugeben, daß eine einzige Terz jemals in diesen Akkorden, zur Ausfüllung der Harmonie, gebraucht ist. Auf andern Instrumenten nimmt er zur Begleitung eine Art von Gebrumme an, das aus der Grundnote und Quinte bestand, gleich dem beym Dudelsack, oder bey einer Vielle. Das ist aber alles nur Vermuthung; und wenn wir zu dieser unsre Zuflucht nehmen müssen, warum wollen wir nicht lieber so großmüthig seyn, und den Alten auf einmal den ganzen Kontrapunkt aus dem Grunde zugestehen, weil eine so geistvolle und verfeinerte Nation, wie die griechische war, ihn bey der vielen Zeit und Mühe, die sie auf die Musik wandte, nothwendig habe entdecken müssen?

Doch, nicht zufrieden, die Harmonie der Alten zu vernichten, nimmt auch Herr Burette eine Bemerkung von Perrault in seinem Vitruv als die seinige auf, die uns von ihrer Melodie einen sehr nachtheiligen Begrif macht. Bey Vergleichung des alten griechischen Tetrachords mit unsrer Quarte, kam es diesen Schriftstellern vor, als hätten wir einen Vorzug in der Anzahl der Töne; allein die oben mitgetheilte Probe von Euklid's vermischtem Klanggeschlechte beweißt, daß sie sich hierinn geirrt haben.

Nach dem Aristoteles (*Probl. XIX. Sect. 17.*) wurden weder die Quinte noch Quarte, ob sie gleich Konsonanzen waren, zusammen gesungen. h) Beym Plutarch i) hingegen, der viel später als Aristoteles schrieb, und zu dessen Zeiten die Symphonie sich schon vermuthlich der Vollkommenheit unsrer Harmonie mehr genähert hatte, scheint es, als ob beydes die Quarte und Quinte sehr oft zusammen gebraucht wären, daher sie συμφωνα, Konsonanzen, heißen.

h) Διὰ πέντε καὶ διὰ τεσσάρων οὐκ ᾄδειν ἀντίφωνα.

i) De ε Delphico, p. 693. edit. *Steph.* Gr.

Jeder Kenner des neuern Kontrapunkts aber muß wissen, daß eine Folge von diesen Konsonanzen unerträglich ist, und daß eine Komposition, worinn keine andre Konsonanzen, als die Quarte, Quinte und Oktave vorkämen, so trocken und abgeschmackt seyn müßte, daß sie kaum den Namen der Harmonie verdienen würde.

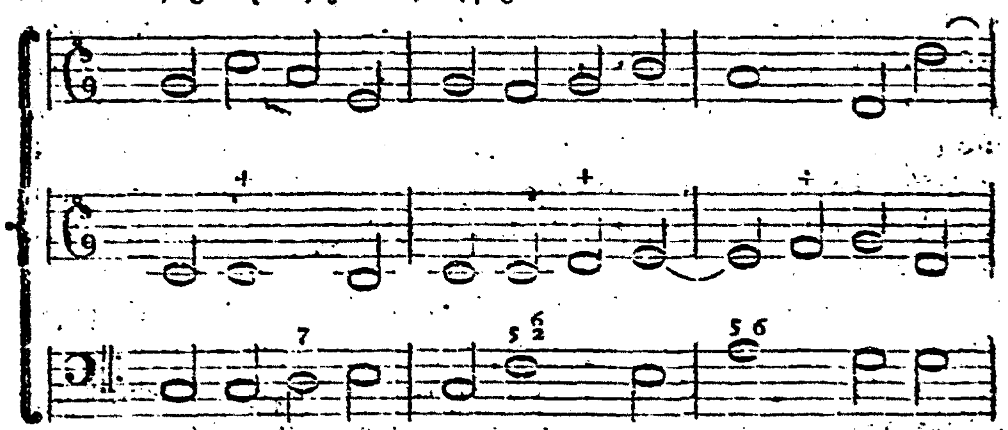
Wollten wir auf der andern Seite, ungeachtet so förmlicher und ausgemachter Beweise des Gegentheils, auch vor der Hand zu geben, daß die Alten sich ihrer vier Dissonanzen beym Zusammenspielen und Singen eben so wohl bedient hätten, als ihrer drey Konsonanzen; so müßten wir ihnen zugleich auch die Kunst zugestehen, verschiedne Akkorde mit einander zu verbinden, Dissonanzen nach den Regeln vorzubereiten und aufzulösen, die in der Natur der Akkorde und ihrer Wirkung auf das Ohr gegründet sind. Daraus aber würde folgen, daß der Inbegriff aller dieser Regeln einen wesentlichen Theil von der Theorie der Musik, in Ansehung der Symphonie ausgemacht hätte, wie es andre Theile, in Ansehung der Melodie, oder eines einzelnen Diskants, thaten. Und doch findet sich in den weitläuftigsten und vollständigsten Schriften über die alte Musik, die auf uns gekommen sind, nicht eine einzige Regel über die Setzkunst in Stimmen. Die Verfasser dieser Schriften versprechen zu Anfang, daß sie von allem, was die Musik betrift, reden wollen, und dann theilen sie die Hauptstücke ihres Werks in sieben Artikel: Töne, Intervalle, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melodie, oder Melopoeie, mit welcher der Rhythmus, oder das Zeitmaaß, die ganze Kunst und den ganzen Umfang ihrer praktischen Musik ausmachte. Denn es ist im geringsten nicht wahrscheinlich, daß sie in ihren didaktischen Schriften einen so wichtigen Theil der Musik, wie der Kontrapunkt ist, würden ausgelassen haben, wenn sie damit bekannt gewesen wären.

Pater Martini, in Bologna, dieser fleißige Forscher, dessen Gelehrsamkeit und Materialien mir bey meinen musikalischen Untersuchungen große Dienste geleistet haben, schlägt sich mit zu den Bestreitern des alten Kontrapunkts. Die Meynung dieses ehrwürdigen Kenners muß bey allen denen großes Gewicht haben, welche bedenken, daß er den größten Theil eines langen und arbeitsamen Lebens auf das Studium der Musik und der musikalischen Litteratur gewandt hat, daß ihm alle die Bücherschätze, alle die Archive Italiens, wo die kostbar-

sten Ueberreste des Alterthums aufbewahrt werden, geöffnet, daß seine Kenntnisse und Materialien gleich außerordentlich sind; und daß seine angeborne Redlichkeit und edle Denkungsart ihn außer allem Verdacht des Vorurtheils und der Partheylichkeit setzen.

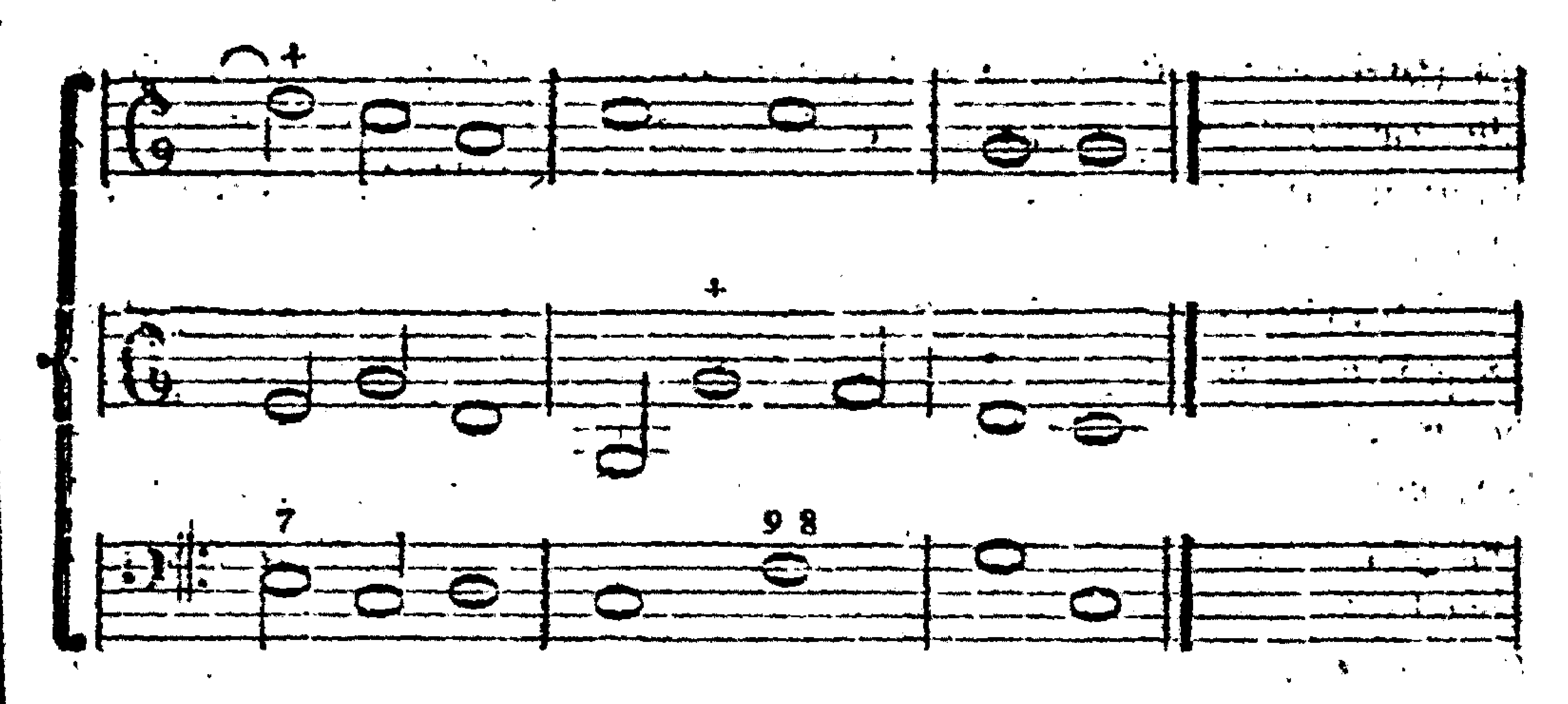
Bey dem größten Wunsche, den P. Martini äussert, die Alten in ihren Ansprüchen zu begünstigen, ist er doch genöthigt, wiewohl ungern, zu gestehen, daß man ihnen, da sie keine andre Intervalle, als die Oktave, Quarte und Quinte, mit ihren Replikaten oder Oktaven, für Konsonanzen gelten ließen, unstreitig das Verdienst absprechen müße, das, was wir Kontrapunkt nennen, erfunden und gebraucht zu haben. [k]) Und dieser Ausspruch erhält noch stärkeres Gewicht durch das Zeugniß verschiedner Schriftsteller des mittlern Zeitalters, die er in seinem Werke anführt, welche die vielstimmige Musik die neue Musik, die neue Kunst, die neue Erfindung, nennen. [l])

P. Martini giebt jedoch, ehe er diese Materie verläßt, folgende Probe eines solchen magern Kontrapunkts, dergleichen vermuthlich ohne den Gebrauch unvollkommner Konsonanzen hätte entstehen müssen. Er war dabey genöthigt drey Sexten, eine Sekunde, eine Septime und eine None zuzulassen, dem Begriffe zuwider, den wir uns von dem, was die feinen griechischen Ohren verstatten konnten, gewöhnlich zu machen pflegen.



k) Ciò essendo, parmi questo bastevole a contrastare a' Greci il vanto e la notizia del contrappunto, che noi abbiamo ora in possesso. *Storia della Musica*, Tom. I. p. 174 1757. 4to.

l) *Musica nova; ars nova; novitium inventum.*



Allein, bey aller Sorgfalt eines so gelehrten Komponisten, scheint doch diese kleine Probe alles das in sich zu fassen, was er gewiß in einem Stück von so wenig Stimmen würde vermieden haben, wenn es erlaubt gewesen wäre, Terzen und Sexten darinn zu brauchen.

Herr Marpurg, in Berlin, gab im Jahre 1759. den ersten Theil einer Geschichte der Musik heraus, m) wovon der zweyte noch nicht erschienen ist. Seine Untersuchungen in diesem Werke schränken sich hauptsächlich auf die alte Musik und die alten Musiker ein. Er hat nicht nur viele von den schon angeführten Schriftstellern, sondern auch manche andre gelesen, und hat diese ganze Materie mit der Aufmerksamkeit und Scharfsinnigkeit eines gelehrten und erfahrnen Tonkünstlers untersucht. Er ist aber doch sehr behutsam beym Vortrage seiner Meynungen über die Harmonie der Alten, und hält es für rathsamer, und vielleicht für dienlicher zur Vereinigung der streitenden Partheyen, wenn man wenigstens eine Art von Kontrapunkt den Alten einräumt, als wenn man ihnen denselben ganz abspricht; obgleich das, was er ihnen zugesteht, mehr aus edler Billigkeit, als aus Ueberzeugung von ihren rechtmäßigen Ansprüchen, herzurühren scheint.

Da die Natur niemals sprungweise verfährt, sagt Herr Marpurg, (S. 227.) und alle Künste sich nur stufenweise einem gewissen Grade der Vollkommenheit nähern; so muß die Musik in den allerältesten Zeiten nur einstim-

m) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. (Berlin, 1759. 4.) S. 224 ff.

mig gewesen seyn, und auch da der zweystimmige Satz eingeführt wurde, fieng man gewiß nicht vom Gebrauche der Dissonanzen an. „Es sind," sagt er, „keine Nachrichten vorhanden, zu welcher Zeit der zweystimmige Satz eigent-„lich Mode geworden." Unterdeß vermuthet er doch, daß eine Art von Harmonie in puren Konsonanzen, worunter er vermuthlich vollkommne Konsonanzen von Quarten, Quinten und Oktaven versteht, von jener Periode bis auf die Zeiten des Guido da gewesen sey. Damit wird freylich nicht zugegeben, daß die Alten in der Kunst, Töne zu verbinden, viel weiter gekommen sind, wie man aus dem eben angeführten Beyspiel aus dem Pater Martini sehen kann.

Herr Rousseau ist in seinem musikalischen Wörterbuche, in dem Artikel, Kontrapunkt, sehr umständlich über diese Sache, und schließt denselben mit folgenden Worten: „Man hat längst darüber gestritten, ob die Alten „den Kontrapunkt gekannt haben; man sieht aber deutlich aus den Ueberresten „ihrer Musik und musikalischen Schriften, vornehmlich aus den praktischen Re-„geln im dritten Buche des Aristoxenus, daß sie davon nie den geringsten „Begriff gehabt haben."

Seine Gedanken hierüber, in dem Artikel Harmonie, verdienen hier angeführt zu werden: „Wenn man bedenkt, daß unter allen Völkern der Erde, „die insgesamt Musik und Gesang haben, die Europäer die einzigen sind, wel-„che Harmonie und Akkorde haben, und diese Mischung angenehm finden; wenn „man bedenkt, daß die Welt so viel hundert Jahre gestanden hat, ohne daß „von allen den Nationen, bey welchen die schönen Künste getrieben wurden, eine „einzige diese Harmone gekannt hätte; daß kein Thier, daß kein Vogel, daß „kein Geschöpf in der Natur, einen andern Akkord, als den Unisono, eine „andre Musik, als bloße Melodie hervorbringt; daß die sonst so wohlklingen-„den, so musikalischen Sprachen der Morgenländer, daß die so ekeln, so em-„pfindlichen, mit so vieler Kunst geübten Ohren der Griechen, diese so wollü-„stigen und leidenschaftlichen Völker niemals auf unsre Harmonie gebracht haben; „daß, ohne sie, ihre Musik so erstaunliche Wirkungen hervorbrachte; daß mit „ihr, die unsrige, so schwache Wirkung thut; daß es endlich nordischen Völ-„kern, deren harte und grobe Organe mehr von der Stärke und dem Geräusch „der Stimme, als von der Annehmlichkeit der Töne, und von der Melodie der

„verschiednen Beugungen der Stimme, gerührt werden, aufbehalten war, die„se große Entdeckung zu machen, und alle Grundsätze und Regeln der Kunst „darauf zu bauen; wenn man,“ sagt er, „dieß alles bedenkt, so kann man sich „schwerlich des Verdachts enthalten, daß unsre ganze Harmonie nichts weiter „sey, als eine gothische und barbarische Erfindung, auf die wir nimmermehr „würden gefallen seyn, wenn wir mehr Empfindung für die wahren Schönhei„ten der Kunst, und für wahrhaftig natürliche Musik gehabt hätten.“

Man pflegt diese Meynung gewöhnlich unter Rousseau's Paradoxen zu rechnen. Allein die Gedanken dieses so vortrefflichen Schriftstellers scheinen hier mehr die Folge eines feinen Geschmacks, einer vielbefassenden Vorstellungsart zu seyn, und einer außerordentlichen Kühnheit und Herzhaftigkeit, Ideen, die den angenommenen Meynungen so ganz widerstreiten, bekannt zu machen, als daß bloße Liebe zum Sonderbaren daran Schuld seyn sollte. Außerdem ist Rousseau nicht der einzige musikalische Schriftsteller, der es für möglich gehalten hat, daß Melodie ohne Beyhülfe der Harmonie gefallen könne. Vincenzio Galilei und Mersenne giengen noch weiter, und glaubten, die entgegengesetzten Wirkungen tiefer und hoher Töne in verschiednen Fortschreitungen, müßten einander gegenseitig schwächen und vernichten. Mersenne sagt geradezu, in seiner *Harmonie Vniverselle*, (L. IV. p. 197.) ihm dünke es kein Vorwurf für die alten Griechen zu seyn, daß sie nichts vom Kontrapunkt gewußt haben.

„Nicht leicht, sagt dieser Schriftsteller, lassen sich neuere Komponisten das Geständniß abnöthigen, daß bloße Melodie angenehmer für sich, als in Begleitung mehrerer Stimmen sey, weil sie dadurch die Hochachtung des Publikums für die Gelehrsamkeit und Kunst ihrer eignen Tonstücke zu verringern fürchten. Und das würde allerdings der Fall seyn, wenn sich eine Methode erdenken ließe, die möglichst schönen Melodien zu finden, und sie mit der höchsten Vollkommenheit vorzutragen.“

„Denn, wie es scheint, ist der vielstimmige Satz, der erst in den letzten hundert und funfzig, oder zweyhundert Jahren aufgekommen ist, bloß dazu erfunden, um die Mängel des Gesanges zu ersetzen, und die Unwissenheit der neuern Musiker in diesem Stücke der Melopoeie oder Melodie, wie sie bey den Griechen war, zu ersetzen. Einige Spuren davon haben sich noch in de-

Woayte erhalten; nach dem Zeugniß der Reisenden, welche die Persianer und die neuern Griechen haben singen hören."

„Und die tägliche Erfahrung lehrt, daß die meisten Menschen aufmerksamer auf bloße Melodie sind, als auf Konzerte, oder vielstimmige Stücke, die man bald aus der Acht läßt, um eine simple Melodie von einer guten Stimme singen zu hören. Denn die Schönheit einer einzelnen Parthie oder Stimme läßt sich leichter unterscheiden, als die Schönheit harmonischer Verhältniße; die Schönheiten der Poesie ungerechnet, die unstreitig bey einer einzelnen Singstimme leichter gefaßt werden, als wenn dieselbe von zwey oder mehr Stimmen begleitet wird, die sich in ganz andern Taktverhältnissen bewegen."

„Gesetzt aber auch, daß es in der Musik großes Vergnügen erweckt, Konsonanz zu hören und zu unterscheiden; so muß doch ein Duett angenehmer seyn, als ein Trio oder Terzett, weil in jenem die Harmonie minder verworren und gemischt ist. Denn, wenn eine Oktave, eine Quinte, eine Quarte, eine Terz, oder eine Sexte, etwas schönes an sich hat, und das Ohr auf eine besonders ergötzliche Art rührt; so muß das Zusammenspielen von einer jeden dieser Konsonanzen mit andern von verschiedner Art, ihre Stärke und Wirkung gar sehr schwächen."

„Man erzählt von dem berühmten Komponisten, Claude le Jeun, daß die besten Meister in Italien und Flandern seine Stücke von fünf, sechs und sieben Stimmen nicht des Ansehens werth hielten, als er sie ihnen zuerst vorlegte; und sie würden seine Kompositionen nie gespielt haben, wenn er nicht etwas zweystimmiges geschrieben hätte; welches ihm jedoch anfänglich so schlecht gelang, daß er selbst bekannte, er habe damals die wahren Grundsätze der Musik noch nicht inne gehabt."

P. Mersenne setzt hinzu, die Schönheiten eines Trio können auch deßwegen nicht so leicht entdeckt und gefaßt werden, wie die Schönheiten eines Duetts, weil die Seele und das Gehör dabey auf gar zu viel Dinge zu gleicher Zeit Acht haben müssen. Und er treibt seine vorzügliche Liebe zur Simplicität endlich so weit, daß er sagt: wenn Liebhaber der Musik mehr Vergnügen an Trio's, als an Duo's finden, so müße das daher kommen, weil sie mehr Anhäufung und Unordnung, als Einheit und Klarheit lieben. Er vergleicht sie mit Leuten, die gern im trüben Wasser fischen, oder sich lieber mit vielen durcheinander lau-

Handgemenge, als in einen Zweykampf einlassen, wo der Mangel an Muth und Geschicklichkeit leichter in die Augen fällt."

Zu der Zeit, da Mersenne lebte, war die Sucht, vielstimmige Musik zu schreiben, und die äußerste Vernachläßigung, oder vielmehr die äußerste Unwissenheit in der wahren Melodie so groß, daß dadurch sein Raisonnement richtig und nothwendig wurde. Izt aber wird freylich die Harmonie zuweilen gemißbraucht; man muß aber doch gestehen, daß sie große und angenehme Wirkungen hervorbringt, durch Komponisten vom Genie, Geschmack und Erfahrung, welche den Kontrast studirt haben, und folglich wissen, wenn sie die Stimmen vervielfältigen, und wenn sie die Melodie hervortreten lassen müssen.

Nachdem ich also die Meynungen der schätzbarsten Schriftsteller auf beyden Seiten von dieser so lange streitigen Sache angeführt habe; *) so ist nur noch übrig, daß ich dem Leser auch freymüthig meine eignen Gedanken darüber eröffne. Und da wag' ich es, aufrichtig zu gestehen, daß ich nicht glaube, daß die Alten jemals vielstimmige Harmonie oder Musik gebraucht haben. Denn ohne Terzen und Sexten müßte sie ganz abgeschmackt gewesen seyn; und mit ihnen, würde die Verbindung vieler Töne und Melodien, die verschiedne Intervalle und Takttheile gehabt hätten, eine Verwirrung veranlaßt haben, welche die Griechen bey der Achtung, die sie für ihre Sprache und Dichtkunst hegten, unmöglich hätten dulden können.

*) Ich setze nur noch hinzu, daß auch Montucla, in seiner Geschichte der Mathematik, Hawkins, in seiner musikalischen Geschichte, und die meisten Neuern überhaupt, der Meynung beytreten, nach welcher der Kontrapunkt und Musik in Stimmen vertheilt, den Alten fremd waren. Da sich aber die Streitfrage nicht bis zur völligen Entscheidung bringen läßt, so wird dem eifrigen Bewundrer des Alterthums gar leicht die gegenseitige Meynung, besonders durch die analogische Vollkommenheit der übrigen Künste, wahrscheinlich; und sie findet daher noch itzt zuweilen ihre Vertheidiger. Unter diese gehört auch D. Antonio Eximeno, der in seinem Werke Dell' Origine e delle Regole della Musica, Roma, 1774. 4. p. 340 seq. den Kontrapunkt der Griechen zu vertheidigen, und vornehmlich die dawider vom P. Martini vorgebrachten Gründe zu bestreiten sucht. Die Beweise, die er für seine Behauptung anführt, haben indeß wenig Neuheit, und noch weniger Bündigkeit. Noch gedenke ich eines freundschaftlichen Streits über diese Materie in einem gedruckten Briefwechsel zwischen dem Abt Metastasio und dem würdigen Saverio Mattei, der in der vorläufigen Abhandlung zu seiner schönen Psalmenübersetzung, die vollstimmige Musik sowohl den Hebräern als Griechen zuerkannt hatte. Anm. des Uebers.

Man hat sich oft, und nicht ohne allen Grund und Wahrscheinlichkeit, darauf berufen, daß Unwissenheit und Kenntniß, Geschmack und Geschmacklosigkeit, in der nämlichen Nation nicht dergestalt beysammen seyn konnten, daß sie alle mögliche Feinheit und Vollkommenheit in der Poesie, Bildhauerey und Baukunst gehabt, und sich dennoch mit einer rohen, widerlichen und gemeinen Musik begnügt hätte. Aber man verstopfe irgend eine Urquelle der Vollkommenheit in einer Kunst, oder hemme ein einziges Rad in einer Uhr; so steht gleich alles still. Man binde nur Ein Bein eines Thiers fest, dem die Natur selbst viere gegeben hat; sogleich wird seine Fortbewegung gehindert. Die türkische Religion hat nicht nur überall, wo sie eingeführt ist, den Fortschritten der menschlichen Vernunft Einhalt gethan, sondern auch alle in den vorigen Zeiten erworbne Fähigkeiten gänzlich unterdrückt. Wenn es also ein Gesetz bey den Alten war, ihre Melodie nach der Länge und Zahl der Sylben einzurichten; und wenn man alles das, was man der Poesie in so fern nachtheilig glaubte, daß es die Aufmerksamkeit von ihr abzöge, und sie schwer zu verstehen machte, sorgfältig vermied; so muß man die Vervielfältigung der Konsonanzen im einfachen Kontrapunkt, und den entgegengesetzten Gang der Stimmen in Tönen von verschiedner Länge, in ausgearbeitetern Tonstücken, aufs äußerste verabscheut haben.

Doch, die Musik hat auch nicht immer mit andern Künsten in denen Ländern, wo diese am meisten geblüht haben, gleichen Schritt gehalten. Malerey, Dichtkunst und Bildhauerey, übertrafen in Italien, während des sechszehnten Jahrhunderts, die Musik dieser Zeit gar sehr. Und wenn gleich in Frankreich Lully's Kompositionen, zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten, von den gebornen Franzosen wenigstens eben so sehr erhoben wurden, als die Stücke der größten Tonkünstler des alten Griechenlandes von denen, die entweder sie hörten, oder von ihnen hörten; so sind doch itzt die Franzosen selbst eben der Meynung, der die Einwohner andrer europäischer Länder schon längst gewesen sind, und halten sie nicht nur für weit geringer, als die besten damaligen Produkte der übrigen Künste, sondern für ganz unerträglich und abscheulich.

Ich weiß wohl, daß man sich auf viele Stellen der alten Autoren zum Besten der vielstimmigen Musik zu berufen pflegt; aber was läßt sich bey ihnen

nicht finden, wenn man sich einmal vorgenommen hat; alles das zu sehen, was man sucht? Bey dem allen scheint der Kontrapunkt eben so sehr eine neuere Erfindung zu seyn, als Schießpulver, Buchdruckerey, der Gebrauch des Kompaßes, oder der Kreislauf des Bluts; und wenn man dawider, daß er schon ehedem da gewesen sey, nicht noch mehr Beweise anführt, so geschieht das nicht aus Mangel daran, sondern aus Furcht, den Leser zu ermüden. Nur eine Bemerkung muß ich indeß noch hinzusetzen, weil sie ein triftiger Grund zu seyn scheint, und, so viel ich weiß, noch von keinem Schriftsteller dazu gebraucht ist.

Man ist darüber einig, daß die Kirchentöne, und der Canto Fermo der römischen Kirche, Ueberreste der alten griechischen Musik sind; und da man diese allemal in handschriftlichen Missalen ohne Stimmen geschrieben, und immer im Unisono und in Oktaven gesungen hat; so ist dieß, unter andern, ein starker Vermuthungsgrund wider die Meynung, daß die Alten den Kontrapunkt gehabt hätten; da diese Art von Melodie so langsam und so einfach ist, daß sie mehr, als irgend eine andre, einer vielstimmigen Harmonie fähig, und, in der That, auch bedürftig wäre.

Der vornehmste Gebrauch also, den die Alten von den Konsonanzen in der Musik machen, scheint sich bloß auf die Bestimmung der Intervalle und Distanzen erstreckt zu haben; so, wie es in unserm ersten Unterricht in der Solmisation gewöhnlich war, die Intervalle gleichsam zu buchstabiren, indem man die Zwischentöne nannte; als: *do re mi*, *do mi; do re mi fa*, *do fa; do re mi fa sol*, *do sol*, u. s. f.

Ueberhaupt genommen, scheint es völlig erweislich zu seyn, daß die Alten keine solche Harmonie, wie die unsrige, gekannt haben; indeß habe ich zu zeigen gesucht, daß darum, weil man ihrer Musik den Kontrapunkt abspricht, die Kraft derselben, zu gefallen oder große Wirkungen hervorzubringen, im geringsten nicht wegfällt; und wenn in neuern Zeiten ein Farinelli, ein Gizziello, oder ein Caffarelli, ihre Arien ganz ohne alle Begleitung gesungen hätten, so würde man ihnen vielleicht mit noch größerm Vergnügen zugehört haben. Auch giebt man auf die Schlüße großer Sänger, die sie ganz ohne Begleitung machen, weit mehr Acht, als auf alle die Kunst durcheinander geflochtner Stimmen während der ganzen vorhergehenden Arie.

Eine schöne und angenehme Melodie, von einer schönen Stimme reizend vorgetragen, fesselt ganz sicher die Aufmerksamkeit, und erregt Vergnügen ohne Beyhülfe der Instrumente; und je weniger man bey dem von einem großen Meister verfertigten und gespielten Solo die Begleitung hört, desto besser. Hieraus sollte man schließen, daß die Harmonie gehäufter Singstimmen, oder das Geräusch der Instrumentalstimmen, nichts weiter, als ein Zusatz zu einer honigsüßen Stimme, oder einem einzelnen Instrument vom ersten Range sey, die sich nur selten finden. Um indeß unsre musikalischen Ergötzungen mannichfaltiger und abwechselnder zu machen, und der dramatischen Malerey zu Hülfe zu kommen, haben auch ein vollstimmiges Stück und ein gut geschriebner Chor, ihr eigenthümliches Verdienst, selbst beym einzelnen Gesange und dem Solospielen, so schön auch die Komposition, und so vollkommen auch der Vortrag seyn mag.

Neunter Abschnitt.

Von der dramatischen Musik.

Aristoteles rechnet in seiner Poetik die Musik, μελοποιΐα, zu den wesentlichen Theilen eines Trauerspiels: wie sie aber demselben wesentlich geworden ist, darüber giebt er uns keine Auskunft. Dacier hat diese Lücke dadurch auszufüllen gesucht, daß er sagt, die Gewohnheit und eine den Griechen von Natur eigne Leidenschaft für die Musik, haben sie ihren Schauspielen einverleibt. In der That nennt sie auch Aristoteles, gleichfalls in der Poetik, „die „größte Verschönerung, deren das Trauerspiel fähig ist.“ Und unzählig viel Stellen ließen sich aus andern alten Schriftstellern anführen, welche beweisen, daß alle die Schauspiele der Griechen und Römer nicht nur gesungen, sondern auch mit musikalischen Instrumenten begleitet wurden.

Und doch haben sich viele gelehrte Kunstrichter, welche den Ursprung des Trauerspiels nicht bedachten, und vielleicht für die Schönheiten der Melodie kein Gefühl hatten, darüber gewundert, daß eine so verständige Nation, wie die Griechen, an gesungnen Schauspielen Geschmack finden konnte. Da aber die Alten einstimmig die ersten dramatischen Vorstellungen zu Athen von den Dithyramben, oder den Lobgesängen auf den Bacchus, herleiten, die man in der Folge als Chöre bey den ersten Trauerspielen brauchte; so dürfen wir uns über die Beybehaltung der Musik in diesen Chören nicht wundern, die allezeit waren gesungen worden. Auch kann die Gewohnheit, die Episoden — so hießen anfänglich die Akte der Schauspiele — in Musik zu setzen, denen nicht fremd dünken, welche bedenken, daß sie in Versen geschrieben waren, und daß man alle Verse sang, vornehmlich die, welche zur Unterhaltung des Volks bestimmt waren, das sich in geräumigen Schauplätzen, oder in freyer Luft, versammelte, wo man jene Verse nicht anders hören konnte, als wenn sie sehr langsam, laut, und artikulirt vorgetragen wurden. *)

*) Quintilian sagt, (L. I. c. 8.) „man solle Kinder die Verse anders, als Prose lesen lehren; denn Verse sind eine Art von Musik, und die Dichter sagen selbst von sich, daß sie singen; man muß das aber nicht bis zum weinerlichen, weibischen Gesinge

Freylich ist das Trauerspiel eine Nachahmung der Natur; aber diese Natur ist erhöht und verschönert. Nimmt man Musik und Versbau hinweg, so verliert es seine stärksten Reize. Wenn man es für unnatürlich hält, unterm Schmerz, und selbst im Todeskampf, zu singen; so vergißt man, daß die Musik eine Sprache ist, deren Töne und Accente sich nach allen menschlichen Empfindungen und Leidenschaften bequemen können; und daß diese letztern auf der Bühne ein höheres Kolorit haben müssen, als im gemeinen Leben. Denn wozu sind sonst Verse, oder eine hohe und figürliche Sprache nöthig? a)

Bey diesen, und andern Umständen, die in der Folge dieses Abschnitts vorkommen werden, leidet es weiter keinen Zweifel, daß die Schauspiele der Alten gesungen sind. Denn die dramatische Recitation hieß bey den Griechen immer μελος, Melodie; und bey den Lateinern, *modulatio*, *modus*, *canticum*. Und so giebt es dabey noch andre musikalische Ausdrücke, die Gesang andeuten.

Auch war der Umfang der Schaubühnen in Griechenland und Italien so ausnehmend groß, daß man natürlich schließen kann, eine musikalische Dekla-

übertreiben. — Einige verlangen, fährt er fort, daß Kinder die Verse so hersagen sollen, wie Schauspieler auf der Bühne; der Meynung aber bin ich nicht. Es braucht nichts weiter, als einer sanften Beugung der Stimme, um zu unterscheiden, was der Dichter selbst sagt, und was er andre sagen läßt."

a) Die Schaubühne kann ohne Uebertreibung nicht bestehen. So, wie der Vers eine Uebertreibung der gewöhnlichen Rede ist, so ist Musik Uebertreibung des Verses; und eben so wird aus übertriebner Gebehrde, Tanz. — Marmontel sagt in der Encyklopädie, unter dem Artikel *Declamation*, das ganze Verdienst der Reden auf der Bühne bestehe darinn, daß sie natürlich seyn müssen, und des Schauspielers größtes Verdienst sey, mit den Sitten und Gebräuchen der Welt genau bekannt zu seyn. Nun aber läßt sich Natur nicht lehren, noch der Unterricht von den Sitten des Umgangs in Büchern ertheilen; indeß theile ich hier eine sehr gute Anmerkung dieses Schriftstellers mit, welche die Partheyen einander näher zu bringen scheint, weil sie dem Dichter sowohl als dem Schauspieler eine kleine Abweichung von der Natur des gemeinen Lebens erlaubt; weil ihre Schriften und Reden etwas feyerlicher und erhabner sind, wenn sie den Kothurn angezogen haben, als zur andern Zeit. „Eben so, sagt er, wie ein Gemälde, welches man von weiten sehen soll, kühnere Pinselstriche und stärkeres Kolorit verlangt, so muß auch die Stimme auf der Bühne mehr angestrengt werden, die Sprache muß erhabner, und die Aussprache mehr accentuirt seyn, als in Gesellschaft, wo wir unsre Gedanken einander mit mehrerer Leichtigkeit, aber allemal nach dem Verhältniße der Perspektiv, mittheilen, nämlich so, daß der Ton der Stimme sich bis auf den natürlichen Grad senkt und mindert, ehe er zu dem Ohre desjenigen gelangt, an den er gerichtet ist."

mation für die Bühne sey eine natürliche Folge des Lautsprechens gewesen. Denn ein jeder, der stark genug ruft, jauchzt oder schreyt, um weiter gehört zu werden, als die menschliche Stimme reicht, bedient sich fester Töne, die, wenn man sie mildert, musikalisch werden; und man weis, daß die Töne der Rede zu vorübergehend und zu unbestimmt sind, um durch musikalische Töne festgesetzt zu werden, oder um in einer großen Entfernung, oder in einem sehr weiten Raum hörbar zu seyn. *)

Dieser Mangel an hinreichender natürlicher Stärke der Stimme, um in freyer Luft — denn die alten Schaubühnen waren unbedeckt — und von einer großen Volksmenge, gehört zu werden, gab nicht nur den ersten Anlaß zum Singen auf der Bühne, sondern vielleicht auch zum Gesange in der Kirche. Die Nothwendigkeit, eines Schauspielers Stimme auf alle mögliche Art zu verstärken, veranlaßte auch zuerst die Idee metallner Masken, deren sich die Schauspieler nach Art der Sprachröhre bedienten, und die Erfindung der Echeia, oder harmonischen Vasen; zwey Hülfsmittel, die dem alten Schauspiele so eigenthümlich waren, daß es nöthig scheint, einige Nachricht von ihnen zu ertheilen.

Die Maske **) hieß bey den Lateinern *persona*, von *personare*, durchtönen; und die Abbildungen derjenigen Masken, die in jedem Stücke gebraucht wurden, waren demselben gewöhnlich vorangesetzt, wie man aus der vatikanischen Handschrift des Terenz sieht. Daher *dramatis personae*, die Masken des Schauspiels; welche Worte man, nach Abschaffung der Masken von den Personen des Schauspiels verstanden hat.

Quintilian giebt in seinem zweyten Buche ein Verzeichniß von unwandelbaren Masken, die verschiednen Charakteren eigen waren, an welche das Publikum seit vielen Jahrhunderten gewöhnt war: b) die weinende Niobe, die

*) Der Schauplatz, den August bauete, und dem Andenken seines Neffen Marcellus weihte, war einer von den kleinsten in Rom, und faßte doch 20,000 Menschen. Der Schauplatz des Pompejus, war, nach dem Plinius (L. XXXVI. c. 15.) geräumig genug für 40,000, und das Theater des Skaurus, für 80,000 Personen.

**) Im Original hat der Verfasser einige antike Masken, in Kupfer gestochen, aus dem Ficoroni, und den herkulanischen Alterthümern, beygefügt. Anm. d. Ueb.

b) Julius Pollux, L. IV. c. 19. Περὶ προσώπων τραγικῶν, σατυρικῶν, καὶ κωμικῶν, ist noch umständlicher in seiner Nachricht von den tragischen Masken, die im Trauerspiel, Lustspiel und Satyrspiel gebraucht wurden.

rasende Medea, der stammende Ajax, und der rasende Herkules. In dem Lustspiele waren der Sklav, der Schmarozer, der Bauer, der Kriegsmann, die alte Frau, die Buhlschwester, der mürrische Alte, der lüderliche Jüngling, der Verschwender, das sittsame junge Frauenzimmer, die Matrone und der Hausvater, allemal durch eigenthümliche Masken charakterisirt. Diese Gewohnheit wird gewissermaßen noch itzt in der italiänischen Komödie beybehalten, und in unsern Pantomimen, die daraus ihren Ursprung haben. c)

„Die Zuschauer, sagt du Bos, wenn er von der alten Schaubühne redet, verloren durch die Masken sehr wenig von Seiten des Mienen- und Augenspiels, weil drey Viertheile derselben die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Schauspieler nicht würden haben wahrnehmen können, wenigstens so deutlich nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehrt hätten. Denn es hätte eine schreckliche Grimasse und Verzerrung des Gesichts dazu gehört, um in einer so großen Entfernung von der Bühne sichtbar zu werden.“ d)

Von den sogenannten Echeien, oder Vasen, deren man sich in den Schauplätzen zur Verstärkung des Schalls bediente, sagt uns Vitruv, B. V. Kap. 5. daß sie in Vertiefungen oder Nischen, *) zwischen den Reihen der von den Zuschauern besetzten Bänke standen, zu welchen die Stimme des Schauspielers freyen Zugang hatte; daß sie aus Erz oder aus Thon gemacht waren, und der Größe nach zu der Größe des Gebäudes ein Verhältniß hatten; und endlich, daß man sie in kleinen Schauplätzen in harmonischen Verhältnissen von

c) Die Alten hatten drey verschiedne Arten von Masken, tragische, komische und satirische. Lucian (*de Saltat.*) redet noch von einer vierten Art, welche die Tänzer hatten, und an denen der Mund geschlossen war, da hingegen die andern beständig einen offnen und ungeheuer großen Mund hatten.

d) Daß die Maske eine ägyptische Erfindung gewesen ist, scheint durch eine Antike in der brandenburgischen Sammlung erwiesen zu werden, die man im Beger abgebildet findet. Sie stellt die Isis vor, ist gigantisch, und mit Hieroglyphen bedeckt, wovon einige ausgebreitete Flügel, gleich denen auf der Isischen Tafel, haben.

*) Doni hat in seiner weitläuftigen und lehrreichen Abhandlung *Della Musica Scenica* (in s. den Gori und Passeri herausg. hinterl. Werken, T. II. p. 135 seq.) drey besondre Kapitel (XLVII — XLIX.) über diese Schallgefäße, und ist der Meynung, daß die *cellae*, worinn sie standen, keine Nischen, sondern viereckigte Kammern, wirkliche Zellen gewesen sind, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater antrifft. Anm. des Uebers.

Quarten, Quinten und Oktaven und ihren replicirenden Tönen zu stimmen pflegte, und in großen Theatern eine Vase hatte, die mit jedem Ton in dem Disdiapason, oder dem großen musikalischen System, in allen Klanggeschlechtern, zusammenstimmte.

Die Römer hatten, eben diesem Schriftsteller zufolge, diese Erfindung eben so, wie ihr Trauerspiel selbst, den Griechen zu danken. Denn die Echeia wurden zuerst vom Mummius aus Korinth nach Italien gebracht. Vielleicht thaten sie eine ähnliche Wirkung, wie die sogenannte Flüstergallerie (*Whispering Gallery*) in der Paulskirche zu London, welche durch ihre kreisförmige Bauart den Schall auf eben die Art verstärkt, wie der Bauch eines Instruments, eines Orhofts, oder eines Ziehbrunnens.

Sir Franz Bacon hat schon längst bemerkt, daß der Schall sich in freyer Luft ausbreitet und verliert; wenn man ihn aber in eine Röhre oder in enge Gränzen einschließt und begränzt, so wird er stärker; und er setzt hinzu, daß dergleichen Einsperrungen und Gehege den Schall nicht bloß vermehren und verstärken, sondern ihn auch erhalten. *) Resonanz ist nichts anders als ein Aggregat von Widerschallen, oder von geschwinden Wiederholungen und Erwiedrungen des nämlichen Schalls, die sich gar bald in einen Punkt sammeln, und dadurch dichter und stärker werden. Und hiedurch wird die Stärke des angegebenen Tons gleich bey der Aussprache ungemein vermehrt, und noch eine Zeitlang erhalten, nachdem die erste Ursache aufgehört hat. Daher das Tönen musikalischer Instrumente und vortheilhafte Stellen für den Schall; was aber das Flüstern anlangt, welches im Augenblick von dem, der es macht, nach der gegen über befindlichen Seite der Gallerie hinüber kömmt, so läuft es die glatte Oberfläche der Wand hinunter, und gelangt an den Ort seiner Bestimmung fast eben so stark, als es ursprünglich war.

Es ist jedoch itzt nicht leicht, die Form und die Wirkungen der theatralischen Vasen zu beschreiben, oder sie sich nur deutlich vorzustellen. e) Zu unsrer gegenwärtigen Absicht aber ist es hinreichend, daß ihr Daseyn und ihr Gebrauch

*) Nat. Hist. Cent. 2. 3.

e) Und doch hat Kircher, dessen Feder sich nie durch Zweifel oder Schwierigkeiten aufhalten ließ, sie nicht nur beschrieben, sondern ihnen auch eine eingebildete, Glocken ähnliche, Gestalt gegeben. *Musurgia*, T. II. p. 285.

von einem so wissenschaftlichen Schriftsteller, wie Vitruv, bestätigt wird. Unsre kleinern Schauplätze bedürfen zum Glück solch einer Hülfe nicht; aber so viel ist gewiß: wenn diese Gefäße nach musikalischen Tönen und Intervallen gestimmt waren, so könnten sie bey gewöhnlicher Rede, oder bey unsrer neuern Art von Deklamation, nichts als Geräusch und Verwirrung hervorbringen. Denn, wenn einer gegen den Resonanzboden eines Klaviers, dessen Deckel offen ist, hustet, laut spricht, oder stark darauf, oder an irgend einen daneben befindlichen harten Körper, schlägt; so wird von diesem Stoß oder Schlag eine jede Saite des Instruments in dem nämlichen Augenblick tönen. Wenn aber ein bestimmter und musikalischer Ton durch die Stimme, oder auf einer Geige oder Flöte angegeben wird, so wird man auf dem Klavier keinen andern, als den damit zusammenklingenden Ton hören. Und wenn gleich das Tuch über den Tangenten alle die Saiten sehr nahe berührt, wodurch es unmöglich wird, einen reinen Ton aus irgend einer besondern Saite, durch die gewöhnliche Hülfe der Federspulen oder Hämmer hervorzubringen; so wird doch immer, wenn einer in der Nähe der Saiten singt, jede Note von dem Instrument genau wiedertönen.

Hatten also die Echeia den Nutzen, den ihnen Vitruv beylegt, so muß das daher gekommen seyn, daß die Stimme sich in festen und musikalischen Tönen ihnen näherte, welche mit den Tönen der Vasen im Einklang modulirt waren. f)

Alles war nach einem großen Maaßstabe bey den alten Theatern abgemessen. Figur, Gesichtszüge und Stimme, alles war gigantisch. Die Stimme beschäftigte ganz vorzüglich die Sorgfalt eines Schauspielers. Man versäumte nichts, sagt P. Brumoy, um sie volltönender zu machen. Selbst in dem Feuer des Spiels wurde sie durch die Töne der Instrumente regiert, welche die Intervallen angaben, worinn sie ihren Gang nehmen und die Leidenschaften ausdrücken sollte.

Was für eine Art von Musik man bey den Episoden und Chören brauchte, ist eine andre Frage. Einigen Begriff kann man sich vielleicht davon ma-

f) Der beste Kommentar über diese dunkle Materie beym Vitruv ist der von Perrault, der einen Kupferstich von dem Theil eines alten Theaters in der Absicht geliefert hat, um die Stellung der theatralischen Vasen begreiflich zu machen. Les dix Livres d'Architecture de Vitruve, Paris 1684. fol.

chen, ohne zur bloßen Muthmaßung seine Zuflucht zu nehmen. Denn Plutarch sagt, g) die dithyrambischen und tragischen Dichter hätten zu ihren Stücken diejenige Art von musikalischer Ausführung gewählt, von welcher Archilochus soll Erfinder gewesen seyn. h) Eben dieser Schriftsteller sagt uns auch, Archilochus habe die Musik zu seinen jambischen Versen auf zwiefache Art vorgetragen, indem er einige davon zu einer Theilweise mitspielenden Begleitung recitirte, und andre absang, indeß die Instrumente ganz sklavisch die nämlichen Noten spielten, die er sang; und dieß war die Methode, deren sich die tragischen Dichter in der Folge bedienten. i)

Wir lernen aus eben diesem Werke Plutarch's, daß selbst die deklamirten Jamben von der Zither und andern Instrumenten begleitet wurden. Da aber der Gebrauch der Zither bey diesen Gelegenheiten nicht beständig war, so scheint es, als ob der Musiker dem Schauspieler den Hauptton der Deklamation nur bloß angegeben habe, so, wie man bey unserm Recitativ dem Sänger den Akkord angiebt. Beym Chor hingegen, und bey andrer Poesie, die gesungen wurde, begleitete das Instrument beständig die Stimme, Note für Note.

Hieraus sieht man, daß die alten Schauspieldichter eine verschiedne Art des Melos für die Deklamation der Schauspieler, und für die Gesänge des Chors hatten. k) Die eine läßt sich vielleicht mit dem neuern Recitativ, und die andre mit dem Chorgesange der römischen Kirche vergleichen. l)

Daß diese Musik einfach, und dazu bestimmt gewesen sey, die Rede vernehmlicher zu machen und den Affekt zu verstärken, darauf führt uns sowohl vernünftiges Nachdenken, als das Zeugniß alter Schriftsteller.

g) In seinem Gespräche über die Musik.

h) Archilochus lebte ungefähr 660 Jahre vor Christi Geburt.

i) Die jambischen oder satirischen Verse sollen den Ursprung der Komödie, so wie die dithyrambischen die Entstehung der Tragödie, veranlaßt haben; und es ist doch merkwürdig, daß Religionsgeheimnisse und Feyerlichkeiten den Inhalt der ersten dramatischen Vorstellungen, bey den Alten sowohl als bey den Neuern, an die Hand gegeben haben.

k) Aristoteles redet in seiner Poetik (Kap. XXVII.) von zweyerley Rhapsodisten, wovon einige die epischen Gedichte hersagten, und andre sie sangen.

l) P. Menestrier muthmaßt, daß die Gewohnheit, in den Kirchen zu singen und abzusingen von der alten Art, öffentlich zu deklamiren und zu singen, ihren Ursprung habe. *Traité de Representations en Musique.*

Plutarch sagt,[m] das chromatische Klanggeschlecht sey im Trauerspiele niemals gebraucht worden. Wenn nun die alten Schauspiele in einer Art von Recitativ deklamirt wurden, so wird diese Deklamation dadurch dem Recitativ der neuern musikalischen Schauspiele noch näher gebracht, worinn niemals Chromatik vorkömmt.

Plutarch erinnert gleichfalls, daß man den Rhythmus, oder ein strenges Zeitmaaß, im Trauerspiel nicht beobachtete; ein neuer Umstand, der mit dem heutigen Recitativ Aehnlichkeit hat, worinn man weiter kein Tempo beobachtet, als was der Accent und der Gang der Verse an die Hand geben. Und diese Bemerkung Plutarch's scheint mit dem übereinzustimmen, was Aristoteles im ersten Kapitel seiner Poetik sagt: „Daß Dithyramben, Nomen, Trauerspiele und Lustspiele, alle Rhythmus, Verse und Harmonie haben; nur mit „dem Unterschiede, daß sie in einigen alle drey auf einmal, in andern eins oder „das andre allein, vorkommen."

Unter Rhythmus wird hier ein regelmäßiges Zeitmaaß, und unter Harmonie, Musik oder Gesang verstanden. In Dithyramben und Nomen wurden die Verse allemal von Melodie, Rhythmus und Tanz begleitet;[n] und im Trauerspiel und Lustspiel wurden die Verse während der Akte bloß recitirt; in den Chören aber wurden sie mit Singen und Tanzen begleitet.

m) Am angeführten Orte.

n) Dithyramben und Nomen waren beydes Hymnen, die man zur Ehre der Götter sang. Die Nomen gehörten für den Apoll, und die Dithyramben für den Bacchus. Da nun νομος buchstäblich ein Gesetz, eine Regel, bedeutet; so scheint es fast, als ob, nach Erfindung musikalischer Zeichen, die Nomen die ersten Melodien oder Weisen gewesen sind, die man niederschrieb, und dadurch bleibend und unabänderlich machte, da vorher hingegen die Musik aus dem Stegreif, oder aus dem Gedächtniß, muß gespielt seyn. Und da Terpander, der Erfinder einer Notenschrift, auch die νομοι oder Gesetze Lykurgs in Musik gesetzt haben soll, so hat jene Vermuthung sowohl buchstäblichen als figürlichen Grund. Aristoteles, Probl. XVII. 28. fragt, warum so verschiedne Sachen, als Gesetze und Lieder sind, einerley Namen hätten? und beantwortet, selbst diese Frage dadurch, daß vor der Bekanntschaft der Buchstaben, die Gesetze gesungen wurden, um sie desto leichter im Gedächtniß zu behalten. Auch ist das Wort νομος wohl nicht, wie Josephus glaubt, neuern Ursprungs, weil es beym Homer nicht vorkäme. Man findet es freylich nicht in der Iliade und Odyssee, aber doch in der Homerischen Hymne auf den Apoll, v. 20.

Da es unbillig wäre, den Alten mehr Gebräuche, die wider unsre Begriffe von Schicklichkeit streiten, zur Last zu legen, als sich aus gültigen Zeugnissen beweisen lassen; so will ich sie zum Theil jener übertriebnen Liebe zum Tanz zu überheben suchen, welche viele Schriftsteller ihnen Schuld gegeben haben, weil sie glaubten, daß nicht nur der Chor, sondern auch die vornehmsten Personen des Schauspiels, die ganze Zeit über, da sie auf der Bühne waren, beständig getanzt hätten. Freylich bedeutet Χορος, Chor, sowohl eine Bande von Sängern, als eine Gesellschaft von Tänzern. Es finden sich indeß viele Stellen bey den Alten, wo Tanzen bey dem alten Schauspiele der Griechen nur so viel zu heißen scheint, als mit Anstand sich bewegen und spielen; und die Hypokritik, welche die Griechen auch Orchesis, und die Lateiner *Saltatio* nennen, bedeutet zwar zuweilen das Tanzen, noch öftrer aber, bloß Gebehrdung oder theatralische Aktion. In den spätern Schauspielen war, nach dem Lucian, [o]) ein einzelner Tänzer, oder Mimus, im Stande, alle Vorfälle und Gedanken eines ganzen Trauerspiels oder Heldengedichts durch stumme Zeichen auszudrücken, aber doch nach der Musik, wornach die Schauspieler sie recitirten; wiewohl Aristoteles ausdrücklich sagt, daß Tänzer weder Poesie noch Musik brauchen, weil sie schon durch Hülfe des Rhythmus und des Taktes menschliche Sitten, Handlungen und Leidenschaften nachahmen können.

An die seltsame Gewohnheit, die Deklamation und die Gebehrdung, oder das Sprechen und die Aktion, zwischen zwey verschiedne Personen zu vertheilen, dachten die Griechen nie. Livius gedenkt derselben als einer Erfindung des Livius Andronikus, eines alten römischen Dichters, der zwey hundert und vierzig Jahre vor Christi Geburt lebte, und sich dadurch die Mühe sparen wollte, sein Stück selbst abzusingen, wozu er, gleich andern Schauspieldichtern seiner Zeit, gewöhnt war. Weil er aber von der Recitirung eines ganzen Schauspiels, dessen öftre Wiederholung man verlangt hatte, ermüdet war, so erhielt er die Erlaubniß, den Vortrag der Worte einem jungen Schauspieler zu überlassen, und er selbst übernahm bloß die Aktion, die er, wie Livius sagt, mit desto mehr Feuer und Wahrheit ausführen konnte, weil er der Mühe des Eingens überhoben war. Herr Duclos bemüht sich zu beweisen, daß daher, weil das *canticum* des Andronikus aus Gesang und Tanz bestand, die Worte:

o) *De Saltatione.*

canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis vsus impediebat, nur so viel sagen wollen, daß der alte Dichter, der zuerst sein *canticum*, oder, wenn man will, seine Kantate, sang, und hernach in den Zwischenspielen wechselsweise tanzte, so lange gesungen, bis er heiser geworden, und nun das Singen einem andern Schauspieler übertragen habe, um mit desto mehr Stärke und Behendigkeit zu tanzen. Und daher, meynt er, sey die Gewohnheit gekommen, aus Singen und Tanzen zwey verschiedne Geschäfte zu machen. p) Und diese Meynung ist auch am Ende wohl die wahrscheinlichste und natürlichste, da, wie vorhin schon bemerkt ist, Aktion und Tanz sehr oft bey den alten Schriftstellern für Eins genommen werden; und folglich Livius vielleicht keine andre Aktion meynte, als die, welche durch Tanz ausgedrückt wurde.

Die griechischen Schauspiele bestanden aus dem Monolog, Dialog und Chor. Da man aber den Chor niemals in die römische Komödie aufnahm, so hat man vermuthet, daß diejenigen *cantica*, oder Monologen, die voll Empfindung und Leidenschaft waren, eine verschiedne, ausgearbeitetere und feinere Melodie und Begleitung gehabt haben, als die *diuerbia*, oder Dialogen; und daß man sie so, wie den Chor des griechischen Trauerspiels, als Zwischenspiele zwischen den Akten gebraucht habe. Allein bis itzt sind mir noch keine hinlängliche Beweise davon vorgekommen, daß diese *cantica*, oder Gesänge, einen Theil des Stücks, wie der griechische Chor, ausgemacht hätten. Denn, wenn gleich Flakkus als Verfasser von den *modis* oder Melodien genannt wird, nach welchen alle die sechs Lustspiele des Terenz gesungen wurden; so wird doch nicht das mindeste von einer verschiednen Musik für die *cantica*, oder auch nur für die Zwischenspiele gesagt, wenn es ja dergleichen zwischen den Akten gab. Einige Monologen beym Terenz scheinen zu kurz und zu unbedeutend zu seyn, um zu einer von den *diuerbiis* verschiednen Musik gesungen zu werden; und andre die länger und empfindungsreicher sind, haben doch keine besondre Versifikation, gleich den Oden oder Chören des griechischen Trauerspiels, wodurch sie sich als *cantica* auszeichneten; sondern sie sind alle in eben den freyen jambischen Versen, wie die *diuerbia*, geschrieben.

Donat, der drey hundert und funfzig Jahre nach Christi Geburt lebte, sagt uns freylich, die Dialogen wären bloß gesprochen, die *cantica* aber, nicht

p) *Dictionnaire Encyclopedique*, Art. *Declamation des Anciens*.

von dem Dichter, sondern von einem geschickten Tonkünstler, in Musik gesetzt worden. q) Ich sollte daher fast glauben, daß diese *cantica* der lateinischen Komödie wirkliche Intermezzen oder Zwischenspiele gewesen wären, ganz von dem Stücke selbst abgesondert, und vielleicht nicht bloß die Arbeiten eines andern Komponisten, sondern auch eines andern Dichters. r)

Da die Melodie der alten Deklamation damals bloß eine Art von Recitativ war, so konnte sie nichts weiter als einen poetischen Rhythmus haben, der lange nicht so genau war, als ein eigentlich musikalischer Rhythmus; genau freylich, in Ansehung der langen und kurzen Sylben; da sie sich aber mehr der gewöhnlichen Rede, als dem eigentlichen Gesange näherte, so muß sie auch, in Ansehung des Zeitmaaßes, ungebundner und minder abgemessen gewesen seyn, als taktmäßige Melodie, dergleichen unsre heutigen Arien haben. Die Länge und Kürze der Sylben wird im neuern Recitativ strenge beobachtet; die Worte werden stark accentuirt; und doch wird der musikalische Takt nicht dabey in Acht genommen, oder dazu geschlagen.

Voltaire, der so sehr für das Schauspiel der Alten, und so wenig für die neuere Musik war, glaubte, daß wir nirgend eine so genaue Aehnlichkeit mit der griechischen Bühne finden könnten, als in der italiänischen Oper. „Das italiänische Recitativ, sagt er, ist völlig die Melopoeie der Alten; und ist gleich dieß Recitativ in langen Stücken ermüdend, so ist es doch in guten Stücken bewundernswürdig; und die Chöre in einigen derselben, welche mit in den Inhalt des Schauspiels verflochten sind, gleichen dem Chor der Alten um desto mehr, weil sie in eine andre Art von Musik, als das Recitativ, gesetzt sind; so wie die Strophe, Epode, und Antistrophe von den Griechen ganz anders, als die Melopoeie des übrigen Schauspiels, gesungen wurde."

„Ich weis, fährt Voltaire fort, daß diese Trauerspiele, welche durch die Reize der Musik, und durch die Pracht der Verzierungen so sehr bezaubern, einen Fehler haben, den die Griechen immer vermieden; einen Fehler, der die

q) Diverbia histriones pronunciabant; cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musices factis. *Scholia in Terent.*

r) Daß die Flötenspieler zwischen den Akten gespielt haben, scheint aus einer Stelle beym Plautus zu erhellen, der eine von seinen Personen am Schluß des ersten Akts im Pseudolus sagen läßt: Ich muß hinein; *tibicen vos interea hic delectaverit.*

schönsten, und in anderm Betracht regelmäßigsten Trauerspiele, die je geschrieben sind, in Mißgeburten verwandelt. Denn was kann ungereimter seyn, als eine jede Scene mit einer von jenen abgerissenen Arien zu schließen, welche die Handlung unterbrechen, und das Interesse des Schauspiels vereiteln, um nur einer weibischen Kehle Gelegenheit zu geben, sich mit Trillern und Läufen, auf Kosten der Poesie und des Menschenverstandes, hervorzuthun?" s)

Die letzte Periode dieser angeführten Stelle beweißt, wie unmöglich es ist, in theatralischen Streitigkeiten allen Partheyen ein Gnüge zu thun. Denn gerade eben die Arien, welche Liebhabern der Musik so viel Vergnügen, und ihnen eine Oper allein erträglich machen, werden von den bloßen Liebhabern der Poesie als die einzigen Mängel dieser dramatischen Gattung angesehen, wodurch sie unter das griechische Schauspiel hinabgesetzt wird. Und doch bin ich, ungeachtet des ausgemachten Verdienstes einzelner Recitativscenen in einer Oper, sehr geneigt zu glauben, wenn man die Arien wegließe, daß alsdann diese Schauspielgattung zwar mehr griechisch werden, schwerlich aber die Zahl ihrer Bewunderer dadurch vergrößert, oder die Unternehmer der Bühnen dadurch bereichert werden würden.

Auch vermuthen alle neuere Musiker, welche die wahre Beschaffenheit der alten dramatischen Musik entdeckt zu haben glauben, sie sey eine Art von Recitativ gewesen, wie ich in meiner Geschichte der Musik an den Proben zeigen werde, die ich von der Musik der ersten Opern und Oratorien zu liefern gedenke.

Der Abt Dubos behauptet dreist und ohne Bedenken, daß der Schauspieler auf der Bühne der Alten von einem Generalbaß sey begleitet worden, der nicht so wie der in der französischen Oper, sondern wie die Baßbegleitung des italiänischen Recitativs gewesen sey; und entscheidet, nach einer Stelle und Kupfertafel im Bartholinus', t) das Instrument, worauf dieser Generalbaß gespielt worden, sey eine Flöte gewesen. u) Mit eben der Zuversicht, und mit eben der Wahrheit, behauptet dieser lebhafte Schriftsteller, x) die Semeia,

s) Dissertation sur la Tragedie ancienne et moderne.

t) De Tibiis Veterum.

u) Reflex. Crit. Tom. III. p. 111, 120, 126. edit de Paris 1733.

x) *Ibid.* p. 82.

oder musikalischen Zeichen der Griechen wären nichts anders, als die Anfangsbuchstaben von den Namen der sechszehn Töne in dem großen System oder Diagramm. Meynungen, die man nur bloß anführen darf, um sie zu widerlegen.

Herr Duclos leugnet in dem oben gedachten Artikel der Encyklopädie, wider die gewöhnliche Meynung, daß das Melos des griechischen Trauerspiels Gesang, oder auch nur Recitativ, nach bestimmten und musikalischen Tönen, gewesen sey. Wenn es das aber nicht war, warum sagt denn Aristoteles, die Musik sey ein wesentliches Stück des Trauerspiels? oder wie konnten die Leyern und Flöten, von welchen die Deklamation begleitet wurde, und deren Töne bestimmt und musikalisch waren, dem Schauspieler nützlich, oder eine Verschönerung des Schauspiels selbst seyn? Es giebt verschiedne Stellen beym Cicero, den Roscius betreffend, die völlig unverständlich seyn würden, wenn die alten römischen sowohl, als griechischen Schauspieler nicht in musikalischen Noten deklamirt hätten. Er sagt uns, Roscius habe immer zu sagen pflegen, wenn das Alter seine Kräfte schwächen würde, so wollte er nicht die Bühne verlassen, sondern sein Spiel nach dem Verhältniß seiner Kräfte, und die Musik nach der Schwäche seiner Stimme einrichten. Und so kam es auch wirklich. Denn Cicero sagt gleichfalls von ihm, er habe in seinem Alter in einem tiefern Umfang der Stimme gesungen, und die *tibicines* langsamer spielen lassen. y)

Herr Duclos, der so viele von den dreisten und gewagten Behauptungen des Abts Dubos tadelt, fällt dennoch in einen von seinen ärgsten Irrthümern, indem er sagt, die Deklamation der Alten, von der er leugnet, daß sie musikalisch gewesen, sey von einer auf der Flöte gespielten Baßstimme begleitet worden. Allein, außer der wirklichen Ungereimtheit, daß ein Baß auf einem Diskantinstrument gespielt seyn sollte, scheint sichs auch völlig erweisen zu lassen, daß die Alten gar keine Art von Baßbegleitung gekannt haben. z)

y) Solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi accederet aetatis, eo tardiores tibicinis modos, et cantus remissiores esse facturum. — In senectute numeros in cantu ceciderat; ipsasque tardiores fecerat tibias. *de Leg.*

z) In den angehängten Zusätzen nimmt Dr. Burney das gewissermaßen zurück, was er hier von der Ungereimtheit der Flötenbegleitung sagt. Aristides Quintilianus, der eine Art von Skala für die Leyer angiebt, liefert auch eine für die Blasinstrumente. Die σαλπιγξ, oder Trompete, am gröbern, oder wie er es nennt, am männ-

Wir haben indeß Plutarchs Zeugniß darüber, daß die Recitirung des Trauerspiels bey den Griechen von der Zither, und andern Saiteninstrumenten, begleitet worden ist, auf eben die Art, wie Archilochus seine Jamben begleitet hatte. a)

Die römische Komödie wurde, zur Zeit des Terenz, *tibiis paribus et imparibus*, mit gleichen und ungleichen Flöten gelegentlich begleitet. So liest man in allen, auch den ältesten Handschriften dieses komischen Dichters. Wie diese Doppelflöten eigentlich beschaffen gewesen, und wie sie von Einer Person zugleich gespielt sind, hat sowohl den gelehrten, als den praktischen Tonkünstlern viel Kopfbrechens gemacht. Ich für mein Theil war schon lange der Meynung gewesen, daß die gleichen Flöten mit einander im Unisono, und die ungleichen, Oktaven von einander seyn mochten, die mit Einem Mundstück geblasen wurde. So dachte ich hievon vor meiner Reise nach Italien; und die vielen Abbildungen, die ich von diesen Flöten auf alter Bildhauerarbeit sah, brachten mich auf keine andre wahrscheinlichere Muthmassung. Es werden aber in meiner Geschichte der Musik häufige Gelegenheiten vorkommen, von diesen Instrumenten ein mehreres zu sagen. *)

lichen Ende dieser Skala, und die phrygische Flöte (αυλος) am weiblichen Ende derselben. Von der mittlern Gattung erwähnt er die pythische Flöte als männlich, wegen ihrer Tiefe, δια το βαρος. Nach dem Diomed aber war diese pythische Flöte gerade das Instrument, das man bey den *canticis*, oder der Deklamation, brauchte. Das Melos des Trauerspiels heißt Hypatoides, (*Arist. Quint.* p. 30.) das ist, von der äußersten Tiefe. Und daher sagt auch Aristoteles, in seinen Problemen, ausdrücklich, die eigenthümlichen Tonarten der Deklamation wären die hypodorische und hypophrygische; d. i. die beyden tiefsten des Systems. Die Flöte, welche diese begleitete, konnte nicht wohl ein Diskantinstrument seyn, ohne in Oktaven, oder Doppeloktaven, mit der Stimme zu spielen. Wenn man indeß eine Baßbegleitung zu diesen tiefen Tonarten annehmen will, das von der Singstimme verschieden gewesen wäre, so müßte es auf einer Flöte von ungeheurer Größe gespielt seyn.

a) Von der Begleitung der Worte des Trauerspiels mit der Zither findet sich eine starke Bestätigung im 49sten Problem des Aristoteles, wo er die hypodorische, zur Deklamation gebrauchte, Tonart, κιθαρωδικωτατην των ἁρμονιων nennt, d. i. unter allen Tonarten die schicklichste für die Zither. Und Athenäus (l. I. c. 17. p. 20.) redet vom Sophokles, der, in seinem Trauerspiele Thamyris, selbst die Zither spielte.

*) Dem ersten Bande seiner musikalischen Geschichte hat Dr. Burnry einige Betrachtungen über die musikalischen Instrumente der Alten angehängt, worinn er etwas

Itzt hab' ich nur noch von dem Chor zu reden, der bey den Trauerspielen der Alten so berühmt war.

In den blühendsten Zeiten des atheniensischen Staats war der allgemeine Hang zu Schauspielen und öffentlichen Lustbarkeiten so groß, daß die Regierung, welche diese Vorstellungen zu besorgen hatte, vom Plutarch beschuldigt wird, sie unterstütze dieselben mit größerm Aufwande, als ihre Flotten und Kriegsheere.

Die Sänger der Oden oder vollen Chöre wurden, zur Zeit des Aeschylus, bis auf funfzig Personen vermehrt. Hernach wurde freylich durch eine Verordnung ihre Zahl auf funfzehn hinabgesetzt. Ihr Haupt oder Anführer, der Choryphäus hieß, redete sehr oft, während des Schauspiels, als eine einzelne Person, und zuweilen im Namen des ganzen Chors, entweder im Dialog mit den spielenden Personen, oder um die Zuschauer mit dem, was vorgieng, bekannt zu machen, auch, um die Tugend im Unglück zu bedauren, oder die unordentlichen Leidenschaften der Lasterhaften zu beklagen. P. Brumoy nennt ihn *l'honnête-homme de la piece.*

Der großen Chöre, oder Zwischenspiele, waren gemeiniglich viere; und zu Anfange der Tragödie waren sie bloß das, was bey uns die Musik zwischen den Akten ist. Aeschylus verwebte sie zuerst mit in das Schauspiel; und, wie Dacier bemerkt, war eine gewisse Verschiedenheit in dem Versbau und der Melodie eines jeden Chors, wodurch er sich von den übrigen dergestalt unterschied, daß einer, er mochte in den Schauplatz kommen wenn er wollte, leicht an der Musik des Chors merken konnte, wie weit man mit der Vorstellung gekommen war.

Anfänglich waren die Akte eines Schauspiels bloße Episoden, oder Zwischenspiele, zwischen den Dithyramben oder Chören; in der Folge hingegen wars umgekehrt, und die Chöre wurden nun eine Art von Zwischenmusik oder Zwischenspielen zu den Episoden, oder *canticis* und *diverbiis*, die man in Scenen und Akte vertheilte. Dr. Franklin leugnet diese Eintheilung in Akte; und darinn scheint er Recht zu haben, wenn er sagt, die Anzahl derselben sey nicht immer fünffach gewesen; daß aber die großen Chöre in einer höhern und erhabnern Poesie, und in einem von den Monologen und Dialogen verschiednen Sylben-

umständlicher von diesen Doppelflöten redet, und die oben geäusserte Meynung davon, die auch wohl die wahrscheinlichste ist, bestätigt. Anm. des Uebers.

maaß geschrieben gewesen sind, ist aus allen auf uns gekommenen alten Trauerspielen so augenscheinlich, daß man gesagt hat, wenn die Schauspieler während der Akte die Sprache der Helden und Könige redeten, so sprächen sie in den Chören die Sprache der Götter; und eben so ausgemacht ist es auch, daß sie gemeiniglich während der Abwesenheit der spielenden Personen des Stücks abgesungen wurden. Freylich war die Bühne nie leer; nie waren die Schauspieler müßig; und wenn also die Chöre dem Stücke selbst einverleibt waren, wie in einigen Trauerspielen des Sophokles; so kann man sagen, daß es eigentlich nur aus einem einzigen Akt bestehe.

Akt hieß bey den Griechen δραμα, Drama; und hiedurch wird die Meynung wahrscheinlich, daß beym ersten Ursprunge theatralischer Vorstellungen jeder Chor und jede Episode ein besondres und vollständiges Stück ausmachte. Die Römer verstanden indeß unter dem Worte *actus* einen Theil eines Schauspiels, der von einem andern Theile desselben abgesondert war; und die Zwischenzeit zwischen diesen Abtheilungen wurde entweder durch einen Chor, oder durch Tanz und Gesang ausgefüllt. Zu Horazens Zeiten scheint die Anzahl von fünf Akten für die römische Bühne festgesetzt gewesen zu seyn; und in Terenzens Lustspielen, und Seneka's Trauerspielen, ist diese Zahl immer die nämliche.

Da die griechischen Trauerspiele aus funfzehn oder sechszehn hundert Versen bestanden, so wären sie zu lang gewesen, wenn man sie arienmäßig gesungen, und zu kurz, wenn man sie bloß gesprochen hätte. Indeß hatten sowohl die Schauspieler als die Zuschauer Erhohlung nöthig; und wenn aus diesem Bedürfniß der Chor nicht zuerst entstand, so veranlaßte es wenigstens doch die Gewohnheit, zwischen den Hauptabtheilungen des Stücks einen Chor zu haben.

Ein Schauspiel besteht aus mancherley Vorfällen und Umständen, aus welchen der Dichter diejenigen wählt, die sich am besten für die Bühne schicken, und bey der Vorstellung am meisten interessiren. Von den übrigen nimmt man an, daß sie anderswo vorgehen; und, um für diese anderweitigen Umstände Zeit zu gewinnen, wurde der Zwischenraum zwischen den Akten der alten Schauspiele durch den Chor, oder andre Zwischenspiele ausgefüllt.

In allen den auf uns gekommenen griechischen Trauerspielen, wird die Handlung von Zeit zu Zeit durch die Zwischenkunft der Chöre unterbrochen, welche den Zwischenraum von den Hauptvorfällen des Stücks ausfüllen. Wäh-

rend desselben sind die spielenden Personen entweder abwesend, oder bleiben schweigend und unthätig auf der Bühne; und dieß sind die wahren Abtheilungen des Schauspiels in Akte. Daß sich diese aber allemal auf vier, fünf, oder irgend eine festgesetzte Zahl, belaufen, läßt sich nicht aus den alten Handschriften der griechischen Schauspieldichter beweisen; sie mögen übrigens in neuern Abdrücken und von neuern Kunstrichtern eingetheilt seyn, wie sie wollen.

Wollte man die Anzahl dieser Abtheilungen nach der Zahl der Gesänge oder großen Chöre bestimmen, so beliefen sie sich meistentheils auf sechs oder sieben.

Jeder von diesen Hauptgesängen oder Chören bestand aus drey Absätzen oder Stanzen, der Strophe, Antistrophe, und Epode.

Demetrius Triklinius sagt in seinem Buche über die Verse des Sophokles, die Strophe sey von dem Chor gesungen, wenn er sich nach der rechten Seite, die Antistrophe, wenn er sich nach der linken bewegte, und die Epode, wenn er diese beyden Schwenkungen gemacht hatte, und stille stand. Er behauptet, die Griechen hätten durch diese Schwenkungen, die sie von den Aegyptern erborgt hatten, den Lauf der Himmelskörper nachahmen wollen. Durch die Strophe, und Drehung nach der Rechten, hätten sie die Bewegung der Fixsterne angedeutet; durch die Antistrophe, und Wendung zur Linken, den Lauf der Planeten; und durch die Epode, wobey sie sich gar nicht bewegten, den festen Stand der Erde. Pindar hat in seinen Oden eben diese Abwechselungen angebracht, vermuthlich, weil man bey ihrer Absingung eben diese Schwenkungen machte. Theseus erfand, nach seiner Rückkehr aus Kreta, einen Tanz, der aus verschiednen Drehungen bestand, zum Andenken des Labyrinths; und dieser wurde nachher in den tragischen Chor aufgenommen. Von der eigentlichen Art aber, wie sich der Chor von der Rechten zur Linken bewegt hat, kann man sich schwerlich einen rechten Begrif machen. Dacier sagt: „Ich glaube, der Chor war in zwey Haufen getheilt, wie bey den Hebräern; der Haufe zur Rechten kam, wenn er sich nach der Linken wandte, bis auf die Hälfte von der Breite der Bühne; und dieß war die Strophe; der andre Haufe that das nämliche; und dieß hieß die Antistrophe.“ b)

Der Stand eines Schauspielers wurde lange bey den Griechen in Ehren gehalten. Ihre Dichter, die zugleich auch Redner, Staatsmänner und Feld-

b) Theatre des Grecs, du *P. Brumoy*, T. I.

herren waren, spielten die Hauptrollen in ihren eignen Stücken; und Sophokles, der zuerst in seinen Trauerspielen nicht auf der Bühne erschien, wurde durch den Mangel an Stimme genöthigt, sichs zu verbitten.

Nach dem Berichte des Livius (B. VII. Kap. 2.) spielte Andronikus, der zuerst regelmäßige Schauspiele unter den Lateinern schrieb, in seinen Stücken selbst, wie damals ein jeder Schauspieldichter that. Und, nach dem Zeugniße des ganzen Alterthums, waren die ersten Dichter zugleich Musiker, und die Musik war von der Poesie unzertrennlich. Allein, die griechischen Schauspieldichter setzten nicht nur ihre eignen Stücke in Musik, sondern machten auch die Vorschrift zu allen Schritten und Stellungen der Tänzer in dem Chor, und zu den Gebehrden der Schauspieler. Fontenelle glaubte, musikalische Schauspiele könnten Leuten von Gelehrsamkeit und Geschmack nicht eher gefallen, bis Dichter und Tonkünstler wieder in Eine Person vereinigt würden; und als der *Devin du Village*, den Rousseau verfertigt und in Musik gesetzt hatte, so allgemeinen Beyfall fand, und die erste Vorstellung davon zu Paris so oft wiederholt wurde, so schrieb er den großen Beyfall dieses Stücks dieser Vereinigung zu.

„Bey den alten Griechen, sagt Dacier, [c]) gab es viele Tonkünstler, die keine Dichter waren; aber nicht einen einzigen Dichter, der kein Tonkünstler war, und nicht zu seinen eignen Stücken die Musik verfertigte. Musici, qui erant quondam iidem poetae, sagt Cicero; denn in Griechenland war die Musik eine Grundlage aller Wissenschaften; die Erziehung der Kinder wurde damit angefangen, weil man glaubte, es ließe sich nichts großes von einem erwarten, der in der Musik unerfahren wäre. Dadurch erhielt vermuthlich die griechische Poesie einen so großen Vorzug vor der lateinischen sowohl, als vor der Poesie neuerer Sprachen. Denn in Rom waren Poesie und Musik zwey verschiedne Künste, und die Dichter daselbst waren genöthigt, ihre Stücke den Musikern zur Komposition zu geben, wie das gegenwärtig überall der Fall ist.“

So dachte dieser einsichtsvolle Kunstrichter; eben dieser Meynung war auch der verstorbene Dr. Brown; und eben so denken auch die meisten Gelehrten, denen die gute Musik und die guten Musiker unsrer Zeiten wenig bekannt sind, und die sich daher einen romanhaften Begrif von der alten Musik aus den

c) Remarques sur la Poetique d'*Aristote*, p. 105.

übertriebenen Nachrichten von ihren Wirkungen machen, die sie bey den alten Schriftstellern gelesen haben.

Der Abt Metastasio, mehr Mann von der Welt, und in diesem Stücke mehr Kenner, gesteht, das Studium der neuern Musik fodre zu viel Zeit für einen Gelehrten, als daß er jemals im Stande seyn sollte, sich die zum Komponisten erforderlichen Geschicklichkeiten zu erwerben.

Die Griechen hatten freylich, in den Jahren ihrer Erziehung, weiter keine Sprache zu lernen, als ihre eigne; und so blieb ihnen mehr Zeit zu andern Wissenschaften übrig. Allein, bey aller Simplicität ihrer Musik, ist doch dieser Umstand, daß die Dichter selbst ihre eignen Stücke setzen, und sie so gut und mit so vielem Beyfall singen konnten, ein sichrer Beweis für mich, daß ihre Musik nicht nur weniger Schwierigkeiten, sondern auch weniger Schönheiten hatte, als die neuere.

Es ist hier nicht der Ort, diesen Punkt näher zu erörtern; indeß scheint es mir durchaus unmöglich, zugleich ein großer Dichter und ein großer Tonkünstler zu seyn; warum sollte sich sonst nicht solch ein Zusammenfluß von Talenten öftrer finden? Milton studirte die Musik; und das haben mehrere von unsern Dichtern gethan; aber sie so gründlich, wie ein Musiker von Profession zu erlernen, ist eine Mühseligkeit, der sie sich nicht unterziehen können. Außerdem begreift ein poetisches Genie so wenig ein musikalisches mit in sich, daß einige von unsern größten Dichtern nicht nur Feinde der Harmonie gewesen sind, sondern auch einen so unglücklichen Bau des Gehörs gehabt haben, daß sie nicht im Stande waren, einen Ton von dem andern zu unterscheiden.

„Der griechische Weise war, wie Gravina bemerkt, [d]) zugleich Philosoph, Poet und Musiker. Durch die Trennung dieser Charaktere,“ sagt er, „sind sie alle geschwächt worden; die Sphäre der Philosophie ist dadurch „verengt, in der Poesie ist dadurch Mangel an Gedanken, und in der Musik „Mangel an Stärke und Nachdruck entstanden. Wahrheit ist itzt unter den „Menschen erloschen; der Philosoph redet nicht mehr durch das Medium der „Poesie; und die Poesie hört man nicht mehr durch das Vehikel der Melodie.“ Nun aber ist, so viel ich einsehe, gerade das Gegentheil von dem allen wahr. Denn durch ihre Absonderung erhält eine jede von diesen Wissenschaften einen hö-

d) Della Ragion Poetica.

hern Grad von Ausbildung, wodurch sie mehr Stärke und Wirksamkeit, wo nicht auch mehr Ruhm, erlangt. Die Musik alter Philosophen, und die Philosophie neuerer Musiker war sich vermuthlich an Werth so ziemlich gleich.

Wir sind itzt die vornehmsten Stücke der alten Schauspiele durchgegangen, in so fern sie die Musik betreffen: die Masken, die Echeia, die Melopoeie in den *canticis*, *diuerbiis*, und in den Chören, welche in die Strophe, Antistrophe und Epode getheilt wurden; die Begleitungen derselben mit der Zither und den Flöten, gleichen und ungleichen; die Vereinigung des Dichters und Tonkünstlers in der Person der alten dramatischen Schriftsteller; und alle diese Stücke beweisen, sowohl einzeln als zusammengenommen, daß die Deklamation der Griechen und Römer musikalisch war, und daß sie sich, gleich dem Recitativ in neuern Opern, nach einer gewissen Notenbezeichnung richtete. Itzt will ich nur noch ein paar Worte von der Zuträglichkeit und Möglichkeit hinzu setzen, die neuere Deklamation in den natürlichen Tönen der Rede, unbegleitet von musikalischen Instrumenten, gleichfalls nach Noten einzurichten, durch welche die Hebung, Senkung und Beugung der Stimme genau angegeben, und der Grad ihrer Stärke sowohl, als die Accentuirung der Worte und Sylben genau bestimmt würde. Was die Zuträglichkeit einer solchen Erfindung betrifft, so scheint sie in manchen Fällen höchst wünschenswerth zu seyn; allein, die Möglichkeit, sie ins Werk zu richten, ist gewiß sehr problematisch. Indeß sagt Dionys von Halikarnaß e) in einer berühmten, schon oft erörterten, Stelle: „die Quinte sey die gewöhnliche Gränze von der Melodie der Rede;“ das heißt, sagt der Abt Arnaud, f) „die Töne, welche die Sprache ausmachen, wären gemeiniglich alle in dem Umfang einer Quinte begriffen, und die Beugungen der Stimme erstreckten sich auf alle die verschiednen Grade dieses Intervalls. Jedes Wort hatte seinen Accent; die Sylbe wurde durch den hohen Accent (Akutus) gehoben, und durch den tiefen (Gravis) gesenkt. Diese Regel war fest und unveränderlich; der Grad des Hohen und Tiefen hingegen war frey und wandelbar; und eben diese Abwechselung und Freyheit gab der Aussprache nicht nur Anmuth und Mannichfaltigkeit, sondern diente auch dazu, die Gränzen und Schattirungen der Elokution zu zeigen.“

e) *De Struct. Orat.* Sect. II. p. 76. *Edit. Upton.*

f) Memoires de Litterature, T. XXXII. p. 442.

Es ließen sich viele Stellen aus dem Cicero, Quintilian, Plutarch und Boethius zum Beweise anführen, daß nicht nur Tonkünstler und Schauspieler, sondern auch selbst Redner, eine Notation hatten, wodurch die Beugungen der Stimme bestimmt wurden, welche ihren verschiednen Verrichtungen, im Singen, Deklamiren und öffentlichem Vortrag aus Volk, eigen waren. g)

Doch, die Redner wurden freylich nicht immer von einem Instrument begleitet; indeß richtete sich ihre Stimme doch nach einem, welches Quintilian ein *tonarium*, Cicero eine *fistula*, und Plutarch συριγγιον, oder *syrinx*, nennt, welches alles einerley ist; und dieß Instrument diente ihnen zu einer Art von Stimmflöte. Sowohl Cicero h) als Plutarch i) erzählen die bekannte Geschichte von dem aufgebrachten Tribun Kajus Gracchus, der wider in seinen natürlichen Ton, aus welchem er in der Hitze seiner Leidenschaft gekommen war, durch Hülfe eines Knechts gebracht wurde, der mit einem solchen Instrumente hinter ihm stand. k) Es läßt sich indeß nicht leicht denken, was dieß Mittel für Nutzen würde gehabt haben, wenn sich die rhetorischen Töne nicht nach den musikalischen gerichtet hätten.

Herr Duclos l) leugnet die Möglichkeit einer Notenschrift für die Rede, weil die Intervallen zu klein wären, um sich mit Gewißheit bestimmen zu lassen; und darinn hat er vielleicht nicht Unrecht. Wenn er aber hinzusetzt, daß „selbst dann, wenn solch eine Erfindung möglich wäre, der Gebrauch davon mehr Scha-

g) Da es bey den Alten eben sowohl Wettkämpfe für die Stimme, als andre gymnastische Uebungen gab, so hießen die, welche die Lenkung der Stimme lehrten, Φωνασκοι, *phonasci*; und ihrer Anweisung wurden alle die übergeben, die zu Rednern, Sängern und Schauspielern bestimmt waren. Roscius hatte eine Akademie zum Unterricht in der Deklamation, worinn er verschiedne Personen zum öffentlichen Rednervortrage, oder zur Schaubühne vorbereitete. Mit einem darunter hatte er einen Rechtshandel, worinn Cicero seine Sache vertheidigte.

h) *De Orat.* L. III.

i) In Vita *C. Gracchi.*

k) Cicero sagt, dieser *tibicen* habe mit seiner Stimmflöte versteckt hinter ihm gestanden, ohne von dem Volke gesehen zu werden; und schränkt seine Beschäftigung nicht bloß darauf ein, daß er die Hitze seines Herrn mäßigte: zuweilen mußte er dieselbe auch rege machen: qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut *remissum excitaret*, aut *a contentione reuocaret*.

l) *Encyclop.* Art. *Declamat. des Anc.*

ten als Nutzen stiften würde, weil die Schauspieler dadurch frostig und unbelebt werden müßten; denn, sagt er, durch eine sklavische Nachahmung würden sie den natürlichen Ausdruck verderben, den die Empfindungen einflößen, und dergleichen Noten würden weder die Feinheit, noch die Annehmlichkeit und die Leidenschaft hervorbringen, welche das Verdienst eines Schauspielers, und das Vergnügen der Zuhörer ausmachen;" wenn er dieß alles hinzusetzt, so muß ich sagen, daß eine gut geschriebene und gut gesetzte Scene im Recitativ aus dem Munde eines großen Sängers und guten Schauspielers sein ganzes Raisonnement übern Haufen wirft. Denn, wenn solch ein Recitativ gleich auf musikalische Noten eingeschränkt ist, so hat es doch oft große Gewalt über die Leidenschaften derer Zuhörer, welche die Sprache verstehen. Man geb' es einem Sänger ohne Stimme; so wird es doch immer noch ein schönes Recitativ bleiben; Ein schlechter Sänger kann es freylich verderben; es entgeht aber der Vernichtung, und bleibt da für einen künftigen Sänger von vorzüglichen Talenten, gleich einer Rede im Shakspeare, die von einem schlechten Dorfkomödianten verhunzt wird. Aber vielleicht ist es nicht zu wünschen, daß die Töne der Rede, die durch dergleichen Noten aufbewahrt würden, bleibender seyn sollten, als die musikalischen. Jedem neuen Sänger von besondern Fähigkeiten giebt man neue Musik zu einem alten Text, um diese Fähigkeiten zu zeigen; eben so könnte man es mit dem Schauspieler machen. Shakspeare's Stücke könnten eben so gut, wie die Opern von Metastasio, neu komponirt werden; und in dem Fall wär' es zu wünschen gewesen, daß Garrick es übernommen hätte, ihr Komponist zu seyn.

Herr Duclos schiebt die Untauglichkeit solch eines Hülfsmittels auf die große Menge von Noten, die zur Andeutung so kleiner Beugungen der Stimme nöthig seyn würde; eine Schwierigkeit, die schon durch die eben angeführte Stelle beym Dionys zum Theil gehoben wird, wo es heißt, daß der Umfang der Stimme in der Deklamation, selbst während einer Scene der Leidenschaft, selten das Intervall einer Quinte überschreitet. Ich kann daher nicht umhin, die Erfindung von Charakteren für die theatralische Aussprache unter die musikalischen Desiderata zu setzen. Herr Garrick machte freylich wider den Gebrauch derselben für sich den Einwurf: „sie würden seine Deklamation kalt und monotonisch machen, und ihn der Kraft berauben, die Töne seiner Stimme nach

seinen jedesmaligen Empfindungen abzuändern." Darauf ließe sich aber antworten, daß ein großer Sänger, ungeachtet des ihm von dem Komponisten vorgelegten Umrißes, selten eine Arie zweymal auf die nämliche Art zu singen pflegt; wenn es gleich, in Ansehung der Begleitung und des abgemeßnen Takts, womit jede Verändrung oder Verzierung zusammentreffen muß, ungleich schwerer ist, musikalische Töne in der Melodie abzuändern, als die Töne der Rede in der Deklamation, die nicht nur mit keinen andern Stimmen in Verbindung stehen, sondern auch durch kein Zeitmaaß eingeschränkt sind.

Ich wünsche im geringsten nicht, unser Trauerspiel jemals singen, oder als Recitativ vortragen zu hören, so sehr es auch vielleicht zu wünschen wäre, die Töne der Stimme, deren sich große Schauspieler bedienen, aufbehalten zu können, wär' es auch nur, um den jungen, unerfahrnen, und empfindungsleeren Bewerbern um theatralischen Ruhm dadurch aufzuhelfen.

Vom Moliere, als er in seinen eignen Stücken spielte, und von dem Schauspieler Beauburg versichert der Abt Dubos im ganzen Ernste, daß sie sich die Deklamation ihrer Scenen notirt haben.[m]) Er sagt zugleich, er wundre sich gar nicht, daß Schauspieler von Profeßion gemeiniglich wider einen solchen Zwang zu seyn pflegen; der Mensch wünscht von Natur überall frey zu seyn; il ne veut pas être contraint dans ses allures; man läßt sich nicht gern in seinem natürlichen Gange durch Regeln einschränken, sagt Montaigne. Allein, wenn gleich Schauspieler und Schauspielerinnen vom ersten Range sicher darauf rechnen können, die Zuschauer zu bezaubern, sie mögen machen was sie wollen; so würde doch die Notation derer Töne, worinn eine beliebte und affektvolle Rede von einem Garrick oder einem Cibber gesprochen wurde, nicht nur für minder große Schauspieler eine herrliche Lehre, sondern auch ein Mittel werden, sie auf die Nachwelt zu bringen, die ihre Namen und ihr Lob in der Geschichte der Schaubühne so oft antreffen, und begierig seyn wird, zu wissen, auf welche Art sie sich eine so allgemeine Bewunderung erworben haben.

m) Reflex. Crit. T. III. Sect. XVIII.

Zehnter Abschnitt.

Ueber die Wirkungen, die man der Musik der Alten beylegt. *)

Es giebt der Materialien zu diesem Theile meiner Abhandlung eine unzählige Menge; und wollt' ich auch nur dem Leser alle die Erzählungen vorlegen, welche die ernsthaftesten und ehrwürdigsten Geschichtschreiber und Philosophen Griechenlands und Roms von den moralischen, medicinischen und übernatürlichen Kräften der alten Musik vorgebracht haben; so würde dieser Abschnitt so voll von den Wunderthaten der Tonkünstler werden, als die goldne Legende von Wundern der Heiligen ist. Die leichtgläubigen und einseitigen Bewunderer des Alterthums haben indeß alle diese Erzählungen so lange gelesen, und mit Verehrung angesehen, daß sie sich dadurch einen übertriebenen Begriff von der Vortrefflichkeit der alten Musik eingeprägt haben, den sie nicht gern wieder aufgeben möchten. Und doch habe ich, nach einer höchst sorgfältigen Untersuchung dieser Sache, und nach einer genauen Zergliederung dieser Musik, durch Prüfung ihrer Bestandtheile, nicht entdecken können, daß sie vor der neuern in irgend einem andern Betracht den Vorzug gehabt hätte, als in Ansehung ihrer Simplicität, und strengen Anhänglichkeit an die metrischen Füße der Poesie, wozu sie gesetzt war. Denn als Musik allein betrachtet war sie offenbar weit unter der neuern, in den beyden großen und wesentlichen Theilen der Kunst, Melodie und Harmonie.

Ich will daher in diesem Abschnitte die vornehmsten, bloß historischen, Fakta sammeln und prüfen, die von den alten Schriftstellern von den Wirkungen der alten Musik erzählt sind, und worauf sich die neuern zum Besten derselben berufen. Und dieß in folgender Ordnung:

Zuerst, von den Wirkungen der alten Musik, in so fern sie die Sitten gebessert, die Kultur befördert, und die von Natur wilden und barbarischen Menschen geselliger und empfindlicher gemacht hat.

*) Der größte Theil dieses Abschnitts ist aus Burette's Abhandlung über die Wirkungen der alten Musik genommen, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. T. VII. edit. d'Amsterd. p. 205 seq.

Zweytens, von ihren Wirkungen, die Leidenschaften zu erregen oder zu dämpfen.

Und drittens, von ihrer medicinischen Kraft, Krankheiten zu heilen.

Unter den Wirkungen der erstern Art, wird eine von den sonderbarsten und auffallendsten von dem Geschichtschreiber Polybius erzählt, einem ernsten, genauen, und achtungswürdigen Schriftsteller, der in der Erzählung von den vielen grausamen und ungerechten Handlungen, welche die Aetolier wider ihre Nachbarn, die Cynoetheer verübten, folgende merkwürdige Stelle hat, die ich der Länge nach hieher setzen will:

„Von den Einwohnern von Cinoetha, deren Unfälle wir itzt eben erzählt haben, ist es unstreitig, daß man nie ein Volk der grausamen Begegnung, die ihnen widerfuhr, so würdig gefunden habe. Und da die Arkadier überhaupt von jeher ihrer Tugenden wegen durch ganz Griechenland berühmt gewesen sind, und sich, sowohl durch ihr leutseliges und gastfreyes Betragen, als durch ihre Ehrfurcht gegen die Götter und Verehrung alles dessen, was heilig ist, den größten Ruhm erworben haben; so wird es vielleicht dienlich seyn, zu untersuchen, woher die Einwohner dieser einzigen Stadt, ob sie gleich unstreitig Arkadier waren, sich dagegen durch rohe Wildheit ihrer Sitten und Lebensart, durch Bösartigkeit und Grausamkeit, vor allen übrigen Griechen auszeichneten. Meiner Meynung nach entstand dieser Unterschied aus keiner andern Ursache, als, weil die Cynoetheer die ersten und einzigen Arkadier waren, die jene Einrichtung abschafften, welche von ihren Vorfahren mit der größten Klugheit, und der sorgfältigsten Rücksicht auf das natürliche Genie und die besondere Denkungsart dieses Volks, gemacht worden war; nämlich den Unterricht und die Uebung in der Musik, in jener ächten und vollkommnen Musik, die freylich in jedem Staate nützlich, den Arkadiern aber durchaus nothwendig ist. Denn wir haben im geringsten nicht Ursache, jener Meynung beyzupflichten, welche Ephorus in der Vorrede seiner Geschichte äussert, und die in der That dieses Schriftstellers sehr unwürdig ist, „daß die Musik bloß erfunden sey, um die Menschen zu täu„schen und zu hintergehen.“ Auch läßt sich nicht vermuthen, daß die Lacedämonier und die alten Kretenser nicht guten Grund dazu gehabt hätten, als sie statt der Trompeten, das Flötenspiel und die Harmonie der Verse einführten, um ihre Krieger zur Zeit der Schlacht zu ermuntern; oder daß die ersten Arka-

dier ohne dringende Noth, bey der übrigen Strenge und Härte ihrer Sitten und Lebensart, diese Kunst wesentlich mit ihrer Staatsverfassung verbunden, und nicht nur ihre Kinder, sondern auch die jungen Leute bis zum dreyßigsten Jahre, zur beständigen Erlernung und Ausübung der Musik angehalten hätten. Denn jedermann weiß, daß Arkadien fast das einzige Land ist, wo die Kinder, vom zartesten Alter an, taktmäßig ihre Lieder und Hymnen singen lernen, die zum Lobe ihrer Götter und Helden verfertigt sind, und daß sie itzt, seitdem sie die Musik vom Timotheus und Philoxenus erlernt haben, sich jährlich einmal, am Bacchusfest, auf den öffentlichen Schauplätzen versammeln, und daselbst in die Wette, beym Schall der Flöten tanzen, und, ihrem Alter gemäß, die Kinder die sogenannten kindlichen, und die jungen Leute die männlichen Spiele anstellen. Auch selbst bey ihren Privatgastmahlen und Gesellschaften bedienen sie sich niemals um Lohn gedungner musikalischer Banden zu ihrer Unterhaltung; sondern ein Jeder muß selbst singen, wenn ihn die Reihe trifft. Denn wenn sie gleich, ohne Beschämung und Vorwurf, auf die Kenntniß aller andern Wissenschaften keinen Anspruch machen; so dürfen sie doch, auf der einen Seite, ihre Geschicklichkeit in der Musik nicht verhehlen oder verleugnen, weil ihnen die Gesetze den Unterricht darinn zur Pflicht machen; noch können sie, auf der andern Seite, sich weigern, von dieser Geschicklichkeit, wann mans verlangt, Beweise zu geben, weil man solch eine Weigerung für schimpflich halten würde. Sie werden auch angewiesen, der Ordnung nach, alle kriegrische Schritte und Bewegungen, nach dem Schall der Instrumente, zu machen; und auch das geschieht jährlich auf den Schauplätzen, auf öffentliche Kosten, und vor den Augen des ganzen Volks."

„Nun aber bin ich völlig davon überzeugt, daß die Alten diese Gebräuche gewiß nicht eingeführt haben, um dadurch Ueppigkeit und wollüstigen Müßiggang zu fördern; sondern weil sie theils die mühsame und beschwerliche Lebensart in Erwägung zogen, zu welcher die Arkadier gewöhnt waren, theils auch die ihnen eigne Strenge der Sitten, welche bey ihnen durch die kalte und schwere Luft bewirkt wurde, die ihr Land größtentheils bedeckte. Denn man wird allemal finden, daß die Menschen mit dem Himmelsstrich ihres Aufenthalts einige Aehnlichkeit haben; und man kann sichs wohl nicht anders erklären, daß man unter

den verschiednen Völkern der Welt, die von einander abgesondert und getrennt leben, einen so großen Unterschied an Gesichtsfarbe, Bildungen, Sitten und Gebräuchen wahrnimmt. Die Arkadier hatten daher, um ihre von Natur so rauhe und störrige Denkungsart milder und geschmeidiger zu machen, außer den oben angeführten Gebräuchen, auch häufige Feste und Opfer angeordnet, welche beyde Geschlechter gemeinschaftlich feyerte; die Männer mit den Frauen, und die Knaben mit den Mädchen; und hatten überhaupt alle die Einrichtungen gemacht, die dazu dienen konnten, ihre rauhen Gemüther sanfter und nachgiebiger zu machen, und die Wildheit ihrer Sitten zu zähmen. Die Cynoetheer hingegen verachteten diese Künste, obgleich ihre Luft sowohl als ihre Lage, die beyde in ganz Arkadien am rauhsten und unfreundlichsten waren, dergleichen Besserungsmittel für sie noch nothwendiger machte, als für die übrigen; und so geriethen sie hernach beständig in innerliche Unruhen und Streitigkeiten, bis sie zuletzt so wild und unbiegsam wurden, daß es unter allen Städten Griechenlands keine einzige gab, worinn jemals so viele und so große Verbrechen erhört wurden. In welch eine unglückliche Verfassung dieß Betragen sie zuletzt gebracht hatte, und wie sehr ihr Verhalten von den Arkadiern verabscheut wurde, sieht man offenbar aus dem, was ihnen begegnete, als sie eine Gesandschaft nach Lacedämon schickten, nachdem unter ihnen ein schreckliches Blutbad vorgefallen war. Denn in jeglicher Stadt Arkadiens, durch welche ihre Abgeordneten kamen, befahl der öffentliche Herold ihnen sogleich wieder davon zu gehen. Auch die Mantineer bezeugten ihren Abscheu gegen sie noch stärker; denn so bald sie abgereiset waren, reinigte man feyerlich den Ort, und führte die Opferthiere feyerlich um die Stadt, und durch das ganze Gebiete."

„Dieß mag also genug seyn, die herrschenden Gebräuche Arkadiens als untadelhaft darzustellen, und die Einwohner dieses Landes zugleich daran zu erinnern, daß die Musik in ihrem Staate nicht um des bloßen Vergnügens willen, sondern in einer bessern, und so wohlthätigen Absicht angeordnet sey, daß sie ihre Betreibung billig nie aufgeben sollten. Auch können die Cynoetheer aus diesen Betrachtungen einigen Nutzen ziehen; und, wenn ihnen die Götter in der Folge bessere Gesinnungen einflößen sollten, so können sie ihren Fleiß auf Kenntniße wenden, wodurch ihre Sitten besser und milder werden, und vornehmlich

auf die Musik. Denn dadurch allein können sie hoffen, jene viehische Wildheit zu verlieren, wodurch sie so lange sich ausgezeichnet haben.“ *)

Wenn gleich Polybius in dieser Stelle die glückliche Veränderung, die in den Sitten der Arkadier vorgieng, der Musik allein zuzuschreiben scheint, so verdiente sie doch offenbar nicht diese Ehre ganz, indem vieles davon unstreitig von der Poesie herrührte, welche jene begleitete. Diese war ernst, majestätisch, und voll Andacht und Ehrfurcht gegen die Götter und Helden, deren glorreiche Handlungen und Wohlthaten darinn besungen wurden, und mußte daher einen großen Einfluß auf die Gemüther junger Leute haben, an deren Erziehung diese beyden Künste so beträchtlichen Antheil hatten.

Homer läßt einen Tonkünstler über die Klytemnestra, während der Abwesenheit Agamemnon's, als Wächter ihrer Keuschheit bestellen; und nicht eher, als bis man ihn wegschickte, hatte ihr Verführer, Aegisth, die mindeste Gewalt über ihre Neigungen: *)

„Anfänglich lehnte die göttliche Klytemnestra seine strafbare Anträge von „sich ab; denn sie war weise. Auch war ein Sänger beständig um sie, dem „Agamemnon, als er vor Troja lag, die Aufsicht über seine Gattinn sehr em„pfohlen hatte.“

Es ist indeß nicht zu glauben, daß bloßer Unterricht in der Musik zugleich auch Unterricht in Klugheit und Tugend seyn konnte; es muß die Poesie gewesen seyn, in welche die Lehren und Vorschriften dieses Barden eingekleidet waren, wodurch die Königinn von der Untreue abgehalten wurde, und nicht der bloße Klang seiner Leyer; obgleich Pausanias, in der Beschreibung von Attika, ihn ἀοιδὸς ἀνὴρ **) nennt, einen Sänger, nicht einen Dichter.

Wollte man aber diese Erzählungen beym Homer und Pausanias buchstäblich verstehen, so würden sie mehr die Empfindlichkeit der Griechen gegen ihre Musik, als die Vortrefflichkeit derselben, in einem so entfernten Alterthum, beweisen. Denn, wenn gleich alle Schriftsteller darinn übereinstimmen, daß

*) B. IV. *) *Odyss.* L. III. v. 265.

**) Gerade so heißt er auch in der angeführten homerischen Stelle. Daraus aber folgt nicht, daß er das, was er sang, nicht selbst verfertigt hatte, und wenn das auch nicht, so waren es doch ohne Zweifel immer Gesänge moralischen Inhalts. Anmerk. des Uebers.

die griechische Leyer anfänglich nur drey oder vier offne Saiten, und hernach, viele Jahrhunderte hindurch, höchstens nur sieben oder acht Saiten hatte, durch welche kleine Anzahl von Tönen die Stimme ganz gelenkt und regiert wurde; so gehören doch die wundervollen Wirkungen der Musik eigentlich in jene finstern und fabelhaften Zeiten, da die Kunst vermuthlich noch in ihrer Kindheit, und die Zuhörer wenigstens eben so unwissend als die Spieler und Sänger waren. o)

Itzt aber, da man Götter und Göttinnen wieder zu Menschen gemacht, und die alten Helden gleichfalls wieder auf ihre Menschheit herabgesetzt hat, läßt sich fragen, ob wir denn bloß noch die wundervollen Erzählungen beybehalten wollen, welche die Musik dieser entfernten Zeiten betreffen, wenn wir schon alles übrige aufgegeben haben?

Ich will nun zweytens dasjenige anführen, was die alten Schriftsteller von der Gewalt der Musik über die Leidenschaften melden.

Plutarch erzählt in seinem Gespräche über die Musik, daß Terpander durch Hülfe dieser Kunst einen heftigen Aufruhr unter den Lacedämoniern gestillt habe.

Eben dieser Schriftsteller meldet im Leben Solon's, dieser berühmte Gesetzgeber habe durch das Absingen einer von ihm selbst verfertigten Elegie, die aus hundert Versen bestand, seine Landesleute, die Athenienser, zur Erneurung des Krieges mit den Macedoniern ermuntert, dem man in einem Anfall von Verzweifelung ein Ende gemacht hatte, und dessen man bey Todesstrafe nicht erwähnen durfte. Durch die Stärke seines Gesanges aber wurden sie dergestalt angefeuert, daß sie nicht eher ruheten, bis sie Salamis eingenommen hatten, welches die Veranlassung dieses Krieges gewesen war. Diesen Umstand erzählt nicht nur Plutarch, sondern auch Diogenes Laertius, Pausanias, und Polyänus.

Pythagoras sah einmal, nach dem Boethius, p) einen jungen, vom Wein erhitzten Fremdling in einer solchen Wuth, daß er im Begrif war, das Haus seiner Geliebten in Brand zu stecken, weil sie ihm seinen Nebenbuhler vor-

o) Aus den großen Klagen des Plato und Aristoteles über die Entartung und Verderbniß der Musik zu ihrer Zeit, wegen ihrer zu großen Verfeinerung, läßt sich schließen, daß ihre wundervollen Wirkungen damals aufgehört hatten.

p) Music. L. I. c. 1.

zog, wozu ihn außerdem noch der Schall einer in der phrygischen Tonart gespielten Flöte ermunterte. Er brachte diesen jungen Menschen dadurch wieder zur Ruhe und zur Vernunft, daß er der *tibicina*, oder Flötenspielerinn, befahl, ihre Tonart zu verändern, und eine ernste und ruhige Melodie, in dem, dem Spondäen gewöhnlich eignen, Zeitmaaße zu spielen. q) Fast eben das erzählt Galen vom Damon, dem Musiklehrer des Sokrates; und Empedokles soll auf gleiche Art durch den Klang seiner Leyer einen Mord verhütet haben.

Plutarch erzählt vom Antigenides, was andre dem Timotheus zugeschrieben, er habe durch eine lebhafte Musik, die der dem Alexander vorspielte, den Muth dieses Königs dergestalt entflammt, daß er plötzlich von der Tafel aufsprang, und zu den Waffen grif.

Der Maler Theon, der die Gewalt dieser kriegrischen Musik kannte, machte sich dieselbe zu Nutze. Denn, nach dem Aelian, r) ließ er bey der Ausstellung eines Gemäldes, worauf er einen Krieger, im Begrif auf den Feind loszugehn, vorgestellt hatte, vorher den Tibicen zum Angrif blasen; und so bald er sah, daß die Zuschauer durch diese Musik genugsam belebt waren, deckte er sein Gemälde auf, welches nun allgemein bewundert wurde.

Thucydides sagt, nach der Anführung des Aulus Gellius, s) als die Lacedämonier in die Schlacht gezogen wären, habe ein Tibicen sanfte und besänftigende Musik gespielt, ihren Muth zu mäßigen, damit sie nicht aus tollkühner Hitze den Anfall mit zu großer Heftigkeit thun möchten; denn ihr Muth bedurfte überhaupt mehr zurückgehalten als ermuntert zu werden.

Indeß wären sie doch in einem Gefechte mit den Messeniern beynahe muthlos geworden. Der berühmte Tyrtäus, der an diesem Tage Tibicen war, sah es, daß das Heer anfieng zu weichen, und sogleich hörte er mit der lydischen Tonart auf, und spielte in der phrygischen. Hiedurch wurde ihr durch jene Tonart geschwächter Muth dergestalt wieder belebt, daß sie einen vollkommnen Sieg erfochten. t)

q) Die Franzosen glauben, dieß Zeitmaaß sey mit dem einerley gewesen, welches die sogenannten *sommeils* in ihren alten ernsthaften Opern haben, wodurch man so leicht ruhig und schläfrig gemacht wird.

r) L. II. c. 44.

s) L. I. c. 11.

t) *Patritius*, L. II. c. 2.

Dergleichen wundervolle Wirkungen nun soll die alte Musik auf die Leidenschaften gehabt haben. Wir wollen itzt, ohne die Wahrheit dieser Erzählungen streitig zu machen, nur untersuchen, ob es, in diesen frühen Zeiten, nothwendig war, daß die Kunst schon zur großen Vollkommenheit gelangt seyn mußte, um so mächtige Wirkungen hervorzubringen.

Von jenem Aufruhr in Sparta, den Terpander so glücklich zu stillen im Stande war, bemerke ich bloß, daß die Leyer hieran nicht den vornehmsten Antheil gehabt zu haben scheint. Denn dieß Instrument diente nur bloß zur Begleitung für die Stimme des Musikers, der zugleich auch ein vortrefflicher Dichter war, und dessen Verse bey dieser Gelegenheit wahrscheinlich weit überredender waren, als seine Musik. Ich habe schon angemerkt, wie sehr seine Melodie und Modulation durch den kleinen Umfang seiner Leyer muß beschränkt gewesen seyn; aber, so sehr auch Terpander vielleicht ihre Gränzen mochte zu erweitern wünschen, würde er doch schwerlich so unbesonnen gewesen seyn, sich zum zweytenmal der Strafe auszusetzen, die ihm vorhin die Ephoren dafür auferlegt hatten, daß er seine Leyer nur mit einer einzigen Saite vermehrte. a)

Bey Solon's Ermunterung zum Kriege wegen der Stadt Salamis, mußte die günstige kriegrische Anlage, worinn er die athenienfische Jugend fand, mußten die überredenden Verse seiner Elegie, deren Poesie durch jeden bey solchen Gelegenheiten wichtigen Umstand, anziehend und rührend wurde, nicht weniger als die Musik dazu beytragen, daß man ihn mit Beyfall hörte. Denn die damals auf wenig Noten eingeschränkte Melodie war keiner großen Mannichfaltigkeit fähig; und von dem Rhythmus können wir uns leicht einen Begrif machen, da er aus Daktylen, Spondäen und Anapästen bestanden haben muß, den einzigen Sylbenmaaßen, die in elegischen Versen statt fanden.

Bey der Gewalt, die der Flöte beygelegt wird, fällt das Wunderbare sehr weg, wenn man bedenkt, daß diese Gewalt, in den angeführten Fällen, bloß bey Leuten gebraucht wurde, die vom Weine berauscht waren. Denn auch

a) Obgleich die Spartaner die Musik unter den Griechen zuerst in Aufnahme gebracht hatten, so waren sie doch solche Feinde von allen Veränderungen in dieser Kunst, daß Terpander nicht der einzige Verbesserer und Neuerer war, den sie dafür bestraften. Phrynnis und Timotheus wurden noch härter dafür angesehen. Und Plutarch redet von einem Leyerspieler, den sie schwer dafür am Gelde straften, daß er mit den Fingern spielte, und nicht mit einem Plektrum, wie ihre Vorfahren gethan hatten.

ihn würde es gar nicht schwer seyn, eine Gesellschaft betrunkner Leute, durch eine schlechte Hoboe, oder eine Trommel und Pfeife, ganz wild zu machen; wenn sich aber die erste Hitze gelegt hätte, und die Hoboe eine feyerlichere Melodie, und allmählich immer langsamer, spielte; so würde man diese bezechten Helden gar bald fest einschlafen sehen, ohne daß man deswegen der Vortrefflichkeit der Musik, oder des Spiels, viel Ehre beyzulegen hätte.

Man darf also die Flöten, die nach Anleitung des Pythagoras und Damon gespielt wurden, in nicht viel wunderbarern Lichte ansehen; eben so wenig, als die Leyer des Empedokles, die fähig gewesen seyn soll, einen Mord zu verhindern. Denn alles, was sich aus den Erzählungen von diesem Dichter und Tonkünstler folgern läßt, läuft darauf hinaus, daß er einen wüthenden jungen Menschen vermittelst poetischer Ermahnungen, die er ihm in einem Liede vortrug, wieder zu sich selbst brachte. Denn die Leyer wurde damals, wie oben schon bemerkt ist, hauptsächlich zur Begleitung der Stimme gebraucht.

Was die besondre Gewalt der Flöte des Timotheus oder Antigenides über den Alexander betrifft; was darf man sich da wundern, daß ein junger kriegrischer Fürst, der äußerst empfindlich für die Schönheiten der Musik war, plötzlich von der Tafel aufspringt, wenn er ein kriegrisches Stück, oder einen Marsch, spielen hört, daß er zu den Waffen greift, und einen pyrrhichischen Tanz tanzt? Dürfen die Fähigkeiten eines Tonkünstlers außerordentlich, oder darf die Musik wundervoll seyn, um solch eine natürliche Wirkung hervorzubringen?

Ein thrazischer Fürst, dessen Xenophon, im siebenten Buche, erwähnt, wurde auf eben die Art durch den Klang der Flöten und der Trompeten, die aus einer unbereiteten Ochsenhaut gemacht waren, in Bewegung gesetzt, und tanzte nun so heftig und wild, als wollte er immer einem Pfeile aus dem Wege fliehen. Dürfen wir aber daraus den Schluß machen, daß in der Stadt Cerasontes, wo sich dieß soll zugetragen haben, die Musik einen höhern Grad der Vollkommenheit, als anderswo, erreicht habe?

Der Trompeter Herodorus, von Megara, war, nach dem Athenäus, im Stande, das Heer des Demetrius dadurch, daß er zwey Trompeten auf einmal bließ, während der Belagerung von Argos, dergestalt anzufeuern, daß sie nun eine Maschine gegen die Wälle zu bringen vermochten, die sie einige Tage vorher, ihrer ungeheuren Schwere wegen, nicht hatten aus der Stelle bewe-

gen können. Allein das ganze Wunder dieser That läßt sich sehr bequem auf ein Zeichen deuten, welches der Tonkünstler den Soldaten gab, an den Sturmbock, oder andre Kriegsmaschinen, gemeinschaftlich und auf einmal Hand anzulegen; und weil bey ihren vorigen Versuchen dieß Zeichen fehlte, so waren ihre Bemühungen nie vereint, und folglich ohne Wirkung gewesen.

Eben so läßt sich nicht viel sonderliches, weder von der Musik noch von dem Tonkünstler, schliessen, dessen Saxo Grammatikus erwähnt, x) und der unter der Regierung Erichs des Zweyten von Dännemark, seine Zuhörer nach Gefallen in Wuth versetzen konnte. Denn dieß geschah in einem finstern und barbarischen Zeitalter, da die Musik in äusserstem Verfall gerathen war. So unvollkommen sie indessen seyn mochte, so scheint doch ihre Gewalt eben so groß, als zur Zeit Alexanders, gewesen zu seyn. Giraldi versichert, er habe die nämlichen Wirkungen am Hofe Leo's des Zehnten hervorbringen sehen. Die Musik war freylich damals schon ihrer Barbarey ein wenig entrissen, ob sie gleich von ihrem itzigen Grade der Vollkommenheit noch sehr entfernt war.

Alles dieß beweißt bloß, daß die beste Musik aller Zeiten, sie mag noch so roh und unvollkommen seyn, große Gewalt über die menschlichen Neigungen hat, und für einnehmend, vollkommen und unnachahmlich gehalten wird. Daher jene hyperbolischen Lobsprüche aller Zeiten und Länder auf Musik, die Leuten von Geschmack in den folgenden Zeiten unerträglich wird; und vielleicht, je barbarischer das Zeitalter und die Musik, desto mächtiger sind ihre Wirkungen. y)

Itzt will ich meinen Lesern noch drittens die medicinischen Kräfte anzeigen, die man der Musik der Alten beygelegt hat.

Marcianus Kapella versichert, z) es wären Fieber durch Gesang geheilt worden, und Asklepiades habe die Taubheit mit dem Schall einer Trom-

x) L. XII. p. 226.

y) For still the less they understand,
The more they admire the slight of hand.

d. i. „Je weniger man davon versteht, desto mehr bewundert man die Behendigkeit der Hand." — — In den ersten Zeiten Griechenlandes, als die Musik noch eine neue Kunst, und die Zuhörer, noch an keine Schönheiten gewöhnt, ihrem Gefühle freyen Lauf ließen, ohne ihren Geschmack erst um Erlaubniß zu ihrem Beyfall zu fragen, waren ihre Wirkungen am wunderbarsten.

z) L. IX. *de Musica*.

pete gehoben. Allerdings ein Wunder, daß eben der Lärmen, der manche Leute taub machen könnte, bey andern ein Mittel dawider abgeben kann! Das heißt, die Otter ihren eignen Biß heilen lassen. Vielleicht aber war Asklepiades Erfinder des Akustikon, oder der Ohrentrompete, die man sonst für eine neue Erfindung hält, oder des Sprachrohrs, welches gewissermaßen ein Heilungsmittel für entfernte Taubheit ist. Und das wären dann herrliche Beweise von der Gewalt der Musik! [a]) Wir haben das Zeugniß Plutarchs, [b]) und verschiedner andrer alter Schriftsteller, daß Thaletas, der Kretenser, die Lacedämonier durch die Anmuth seiner Leyer von der Pest befreyte.

Xenokrates brauchte, wie uns Marcianus Kapella ferner meldet, den Schall der Instrumente zur Heilung der Wahnwitzigen; und Apollonius Dyskolus [c]) sagt in seiner fabelhaften Geschichte, *Historia Commentitia*, aus Theophrast's Abhandlung über den Enthusiasmus, die Musik sey ein bewährtes Mittel wider die Niedergeschlagenheit und Verrückung; und der Schall der Flöte heile die fallende Sucht und das Hüftweh. Athenäus führt eben diese Stelle aus dem Theophrast, mit dem Zusatz, an, daß die Flöte bey der letztern Krankheit, um die Kur desto sichrer zu machen, in der phrygischen Tonart spielen müße. [d]) Aulus Gellius hingegen, der eben dieses Mittels erwähnt, [e]) scheint es auf ganz andre Art zu verordnen, indem er dem Flötenspieler einen sanften und angenehmen Gang der Töne vorschreibt: *si modulis lenibus tibicen incinat.* Denn die phrygische Tonart war vorzüglich heftig und wüthend. Dieß heißt beym Coelius Aurelianus, loca dolentia decantare, [f]) die kranken Theile des Körpers bezaubern. Er sagt sogar, wie man die

a) Verschiedne Neuere behaupten, daß Taube bey einem großen Geräusch am besten hören können; vielleicht, um zu beweisen, daß das griechische Geräusch nichts ausrichten konnte, was nicht auch das neuere vermag. Und Dr. Willis erzählt besonders von einer Dame, die nur hören konnte, wenn man die Trommel schlug; so, daß auch ihr Mann, wie er sagt, einen Trommelschläger zu ihrem Bedienten annahm, um das Vergnügen ihres Gesprächs genießen zu können.

b) De Musica.

c) Cap. XLIX. *de Musica*, p. 42.

d) *Deipnosoph.* L. XIV. c. 15.

e) L. IV. c. 13.

f) *Chron.* L. V. c. I. Sect. 23.

sen Zauber in solchen Fällen bewerkstelligt, indem er bemerkt, der Schmerz werde dadurch gehoben, daß man eine Schwingung in den Fibern des leidenden Theils verursacht: Quae cum saltum sumerent palpitando, discusso dolore mitescerent. Galen redet im Ernste vom Flötenblasen auf den leidenden Theil, das, wie ich glaube, die Dienste eines Dampfbades thun sollte. g) Der Schall der Flöte war auch ein besondres Mittel wider den Otternbiß, nach dem Theophrast und Demokrit, auf die sich Aulus Gellius als Zeugen beruft. Nichts aber kömmt mir unter den heilsamen Kräften, welche die Alten der Musik beylegen, außerordentlicher vor, als was Aristoteles von ihrer verliehenen Kraft erzählt, die Schärfe der Strafen zu mildern. Die Tyrrhenier, sagt er, geisseln nie ihre Sklaven, als beym Flötenspiel, welches sie als einen Beweis der Menschlichkeit ansehen, um dem Schmerz einiges Gegengewicht zu geben, und weil sie glauben, daß durch solch eine Ergötzung die ganze Summe der Strafe gemindert werde. h) Hiezu nehme man noch eine Stelle beym Julius Pollux, i) woraus man sieht, daß auf den dreyrudrigen Schiffen allemal ein Tibicen, oder Flötenspieler war, nicht nur, um das Zeitmaaß oder die Kadenz für jeden Ruderschlag anzugeben, sondern auch, um die Ruderknechte durch die Annehmlichkeit der Melodie zu belustigen und zu erheitern. Und von dieser Gewohnheit nahm Quintilian Anlaß zu sagen, die Musik sey ein Geschenk der Natur, um uns in Stand zu setzen, Müh und Arbeit desto gelassener zu ertragen. k)

Dieß sind die vornehmsten Stellen, welche von den medicinischen Wirkungen der Musik bey den Alten vorkommen. Bey ihrer Untersuchung werde ich mich auf das Urtheil des Herrn Burette stützen, dessen Meynungen um so mehr Gewicht haben werden, da er nicht nur lange Zeit aus der Musik der Al-

g) Viele von den Alten reden von der Musik als von einem Recept für jede Krankheit; und es ist wahrscheinlich, daß das lateinische Wort *praecinere*, den Schmerz wegzaubern, und *incantare*, bezaubern, von dem medicinischen Gebrauch des Gesanges entstanden sey.

h) Nach der Lustigkeit der Musik zu urtheilen, geschieht es wohl aus einer ganz andern Ursachen, daß die preußischen Soldaten heutiges Tages nach der Musik Spießruthen laufen. Anm. des Verf.

i) L. IV. c. 8.

k) *Instit. Orat.* L. I. c. 10.

ten sein besondres Studium gemacht hatte, sondern auch selbst ein Arzt war. Dieser Schriftsteller hat in einer besondern Abhandlung über diese Materie viele von den angeführten Erzählungen, von den Wirkungen der Musik in Heilung der Krankheiten, geprüft und erörtert. Er gesteht, es sey nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich, daß die Musik, wenn sie in wiederhohlten Schlägen und Schwingungen auf die Nerven, Fibern und lebensgeister wirkt, zur Heilung gewisser Krankheiten dienlich seyn könne; *) indeß glaubt er im geringsten nicht, daß die Musik der Alten diese Kraft im höhern Grade, als die neuere, besessen habe, sondern vielmehr, daß eine sehr rauhe und gemeine Musik eben so leicht sich bey solchen Gelegenheiten wirksam erweisen könne, als die ausgesuchteste und vollkommenste. Die amerikanischen Wilden vermeynen diese Kuren durch Geräusch und Gekreische ihrer unvollkommnen Instrumente zu thun; und in Apulien, wo der Tarantelnbiß, wie man glaubt, durch Musik geheilt wird, die eine Begierde zu tanzen erregt, geschieht das durch eine gemeine, sehr schlecht gespielte Melodie. [1])

Man muß äußerst leichtgläubig seyn, wenn man es für möglich halten kann, die Pest durch Musik zu vertreiben. Und doch erzählen die Alten, wie gesagt, Thaletas, ein berühmter lyrischer Dichter, zu Solon's Zeiten, habe diese Gabe gehabt. Es ist aber unmöglich, diese Geschichte glaublich zu machen, ohne sie durch verschiedne in der Erzählung ausgelassene Umstände zu mildern. Erstlich, ist es gewiß, daß dieser Dichter unter den Lacedämoniern, während der Pest, auf Befehl des Orakels aufgenommen wurde; daß, vermöge seiner Sendung, alle die Verse und die Hymnen, die er sang, in Gebeten und Fürbitten bestanden haben müssen, um den Zorn der Götter von dem Volke abzuwenden, welches er zu Opfern, Sühnungen, Reinigungen, und manchen andern Andachtsübungen ermahnte, welche, so abergläubisch sie auch waren, doch nothwendig die Gemüther des großen Haufens in Bewegung setzen, und

*) Man sehe hierüber Ernst Anton Nicolai's Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit, Halle, 1745. 8. Anm. des Uebers.

1) Burette, Dr. Mead, Baglivi, und alle damalige europäische Gelehrte, scheinen diese Sache gar nicht in Zweifel gezogen zu haben; wovon jedoch philosophische und genaue Untersucher nach der Zeit befunden, daß sie auf lauter Erdichtung und Betrug gebauet ist. S. *Serrao*, della Tarantola o vero Falangio di Puglia.

ungefähr eben die Wirkungen hervorbringen mußten, wie itzt allgemeines Fasten, und, in katholischen Ländern, Prozessionen zur Zeit der Gefahr, wodurch der Muth gestärkt, und die Hoffnung belebt wird.

Da die Krankheit, bey der Ankunft des Tonkünstlers, vermuthlich ihren höchsten Grad erreicht hatte, so muß sie hernach allmählich immer weniger ansteckend geworden seyn, bis sie zuletzt von selbst aufhörte, wenn die Luft den Saamen der Ansteckung verwehte, und ihre vormalige Reinigkeit wieder erhielt. Und nun schrieb das Volk die Vertilgung der Seuche der Musik des Thaletas zu, den man für den einzigen Mittler hielt, dem man seine glückliche Befreyung zu danken hätte.

Dieß ist es gerade, was Plutarch sagen will, der diese Geschichte erzählt; und was Homer sagen wollte, wenn er das Aufhören der Seuche unter den Griechen, bey der Belagerung von Troja, der Musik zuschrieb. (Ilias, B. I. v. 472.) Denn der Dichter scheint hier bloß zu sagen, Apoll sey den Griechen wieder gnädig worden, und habe sie von der Plage, die sie getroffen hatte, befreyt, weil man die Chryseis ihrem Vater zurückgegeben, und Opfer und Gaben dargebracht hatte.

Herr Burette hält es für sehr begreiflich, daß die Musik sehr dienlich seyn kann, die Schmerzen des Hüftwehs zu lindern, wo nicht gar zu vertreiben. Er glaubt, dieß könne auf zweyerley Art geschehen: erstlich, durch Ergötzung des Ohrs und Zerstreuung der Aufmerksamkeit; und zweytens, durch hervorgebrachte Schwingungen und Erschütterungen der Nerven, die vielleicht die Säfte in Bewegung bringen, und die Stockungen heben können, welche das Uebel verursachen. Auf diese Weise kann die Wirkung musikalischer Töne auf die Fibern des Gehirns, und auf die Lebensgeister, die Schmerzen epileptischer und wahnwitziger Personen zuweilen lindern, und selbst die heftigsten Anfälle dieser beyden fürchterlichen Krankheiten schwächen. Und wenn das Alterthum Beyspiele von dieser Heilkraft aufstellt, so können wir ihnen andre von eben der Art entgegen stellen, welche durch eine Musik, die eben nicht von der besten Art war, bewirkt seyn sollen. Denn nicht nur Herr Burette, sondern auch viele neuere Philosophen, Aerzte und Zergliederer, haben eben so wohl, als alte Dichter und Geschichtschreiber, geglaubt, daß die Musik die Kraft habe, nicht nur

das Gemüth, sondern auch das Nervensystem dergestalt zu rühren, daß dadurch auf eine Zeitlang Linderung in gewissen Krankheiten, und am Ende selbst Heilung von Grund aus, bewirkt wird.

In den Memoiren der Akademie der Wissenschaften für die Jahre 1707 und 1708, findet man verschiedne Nachrichten von Krankheiten, wobey alle, noch so wirksame, gewöhnliche Mittel nichts vermocht haben, die aber zuletzt den sanften Eindrücken der Harmonie gewichen sind.

Herr von Mairan macht in diesen Memoiren von 1737 über die medicinischen Kräfte der Musik folgende Anmerkung: „Wir haben der mechanischen und unwillkührlichen Verbindung zwischen dem Organ des Gehörs, und den in der äussern Luft erregten Konsonanzen, vereint mit der schnellen Mittheilung der Erschütterungen dieses Organs an das ganze Nervensystem, die Heilung krampfhafter Uebel, und derer Fieber zu danken, die von Wahnwitz und Zuckungen begleitet sind, von welchen unsre Memoiren viele Beyspiele liefern."

Der gelehrte Dr. Bianchini, Professor der Arzneykunde zu Udino, hat neulich alle die in den alten Schriftstellern vorkommenden Stellen gesammelt, welche den medicinischen Gebrauch betreffen, den Asklepiades von der Musik machte. Und man sieht aus diesem Werke, m) daß sie als Arzneymittel von den alten Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern, nicht nur in hitzigen, sondern auch in chronischen Krankheiten, gebraucht wurde. Auch führt er verschiedne ihm selbst vorgekommne Fälle an, in welchen die Musik gute Wirkung gethan hat; allein die Ehre, diese Krankheiten geheilt zu haben, gebührt doch eigentlich mehr der neuen, als der alten Musik.

Und nun, da ich die der alten Musik beygelegte Gewalt über die Menschen, in Besserung der Sitten, Lenkung der Leidenschaften, und Heilung der Krankheiten, untersucht habe, könnte ich diesen Abschnitt mit Erzählungen von ihrem Einfluß auf die unvernünftige Schöpfung, noch sehr erweitern. Ich will mich aber in die Erörterung derselben lieber nicht einlassen, weil einige davon zu den poetischen Fabeln, moralischen Allegorien, und mythologischen Geheimnissen gehören, und andre gar zu kindisch und gemein sind, um weiter auf sie zu achten, als auf zum Lachen erfundne Mährchen.

m) La Medicina d'Asclepiade per ben curare malatie acute. Venez.

In der That, wenn gleich an diesem so gepriesenen Einfluß der Musik auf unvernünftige Thiere, weder die Alten, noch manche vorzügliche und philosophische Schriftsteller unter den Neuern, gar nicht gezweifelt zu haben scheinen; so besteht doch mein Glaubensbekenntniß über diese Sache nur aus wenig Artikeln. Selbst Vögel, die ihre eigne Musik so sehr lieben, werden von der unsrigen nicht mehr gerührt oder bezaubert, als von dem mißhelligsten Geräusch; denn ich habe lange bemerkt, daß der Schall einer noch so schönen Stimme, oder eines noch so ausgesuchten Instruments, auf einen Vogel im Bauer keine andre Wirkung thut, als daß er sich, darüber fast bis zum Bersten neidisch, anstrengt, sie zu überschreyen; und daß der Schlag des Hammers an die Wand, oder an eine Feuerschaufel, eben diesen wetteifernden Trieb bey ihnen rege macht. Ein Singvogel giebt eben so ungern andern Gehör, als ein geschwätziger Disputirgeist.

Von den vierfüßigen Thieren ist es im geringsten nicht ausgemacht, daß die Musik bey ihnen etwas anders erregen sollte, als Bestürzung und Schrecken. Ein Hund und eine Katze, die keine Musik zu hören gewohnt sind, werden bellen und heulen, wenn man in dem Zimmer, wo sie sich befinden, ein Instrument rührt, als ob der Schall für ihre Nerven zu stark und peinlich wäre. Manche haben freylich diese Wirkung einer ekstatischen Freude Schuld gegeben; man öffne aber nur die Thüre, so laufen sie vor der Musik eben so geschwinde, als vor einer Peitsche oder einem Prügel. Durch Zucht und Abrichtung hat man freylich einige Thiere auf die Musik achten gelehrt; der Schall einer Trompete erhitzt ein Pferd; a) und eine Kuppel von Jagdhunden wird den Befehlen gehorchen, die aus dem Munde eines Waldhorns tönen.

Wenn sich aber die Wahrheit einer jeden seltsamen Geschichte, die Aelian, Plinius, und andre Schriftsteller von der großen Empfindlichkeit aller Thiere für die alte Musik erzählen, auch bestätigen ließe; so würde doch die Gewalt, welche sie über sie hatte, keinesweges ihre vorzügliche Schönheit beweisen. Und wenn man es auch einräumen wollte, daß irgend übernatürliche Wirkungen auf den Menschen in den ehemaligen Zeiten durch bloße praktische Musik

a) Fremit equus, cum signa dedit tubicen. OVID.

hervorgebracht wären; so würde doch daraus ihre Vorzüglichkeit vor der neuern im geringsten nicht, sondern vielmehr gerade das Gegentheil folgen. Denn auch zu unsern Zeiten ist es nicht die ausgesuchteste und schönste Melodie, von der herrlichsten Stimme gesungen, noch die künstlichste und verflochtenste Harmonie, welche die größte Gewalt über die Leidenschaften des großen Haufens hat; vielmehr wird allemal die einfachste Musik, auf die verständlichsten Worte gesungen, auf eine allgemein beliebte Materie angewandt, in welche alle Zuhörer gelegentlich mit einstimmen können, weit eher sie beleben und entzücken, als die schönste oder gelehrteste Komposition in einer Oper oder in einem Oratorium.

Je mehr sich hingegen ein Zeitalter, oder eine Nation, verfeinert, und an musikalische Schönheiten gewöhnt, desto schwerer wird es, Beyfall zu finden. Man muß allemal die Dosis einer Arzney verdoppeln, wenn man sie oft nimmt. Ein Opiat, oder ein kathartisches Mittel, welches ewigen Schlaf, oder die heftigsten Zuckungen verursachen könnte, wenn man es einem Kranken gleich Anfangs in großer Menge gäbe, würde heilsam und krampfstillend werden, wenn man es oft, und immer in etwas größrer Menge, brauchte. Je näher die Einwohner eines Landes dem Stande der Natur sind, desto lieber hören sie lärmende Musik; gleich Kindern, die eine Klapper und Trommel weit lieber hören, als eine sanfte und schöne Melodie, oder die künstlichen Verbindungen gelehrter Harmonie.

Es ist daher leicht zu begreifen, daß die Musik der Alten, bey aller ihrer Simplicität, durch ihre genaue Verbindung mit der Poesie, wodurch sie artikulirter und verständlicher wurde, weit stärker bey theatralischen und andern öffentlichen Vorstellungen und Feyerlichkeiten wirken konnte, als die künstliche Melodie und vielfache Harmonie neuerer Zeiten. Denn die alte Musik kam freylich der Poesie zu Hülfe; die neuere hingegen pflegt ihr nachtheilig zu seyn.

Und hier kann ich leicht glauben, daß große Wirkungen von kleinen Ursachen veranlaßt wurden. Indeß sind doch manche übertriebne Erzählungen von ihren übernatürlichen Kräften, die man von einem Jahrhundert auf das andre gebracht hat, nicht nur zu unwahrscheinlich, um sie zu glauben, sondern auch zu lächerlich, um sie ernsthaft zu behandeln.

Poetische Fabeln, und sinnreiche Allegorien, gehören nicht mit in diese Klasse. Wenn Amphion die Mauern von Theben durch den Klang seiner Leyer aufführte; so läßt sich das auf die Anmuth seiner Verse, und auf seine weisen Vorschläge deuten, wodurch er ein rohes und wildes Volk bewog, sich den Gesetzen und der guten Ordnung zu unterwerfen, gesellig zu leben, und sich vor den Anfällen wilder Nachbarn dadurch zu schützen, daß sie ihre Stadt mit einer Mauer umzogen.

Nicht ganz so leicht ist es, die Erzählungen von singenden Schwänen und kunsterfahrnen Graßhüpfern zu enträthseln. Und doch sagt der Chevalier von Jaucourt ganz im Ernste: „der Schwan, dessen lieblicher Gesang von den Dichtern so sehr gepriesen werde, bringe die Töne nicht durch seine Stimme hervor, die sehr rauh und unangenehm ist, sondern durch seine Schwingen, die er beym Gesange in die Höhe hebt und ausspreitet, worauf dann die Winde, wie auf der Aeolsharfe spielen, und die einen desto angenehmern Schall hervorbringen, weil er nicht monotonisch ist, wie das beym Gesange der meisten andern Vögel der Fall zu seyn pflegt. Vielmehr ist der Schwanengesang immerfort abwechselnd, indem er aus vielen verschiednen Tönen besteht, die eine Art von Harmonie machen, je nachdem der Wind die verschiednen Seiten der Flügel, und in verschiednen Lagen, trifft.“ o) Wer hat aber jemals diese Harmonie gehört? Und warum war sie bey den sterbenden Schwänen der Alten weit vorzüglicher und lieblicher, als bey denen, die noch jung und munter waren?

Die Geschichte von einem Graßhüpfer, der die Stelle einer zersprungnen Saite in dem musikalischen Wettstreit zwischen Eunomes und Arision, in den pythischen Spielen, vertrat, wird ganz ernsthaft vom Strabo, Diodorus Sikulus, Plinius und Pausanias erzählt. Der erste von diesen Schriftstellern giebt einen ganz wahrscheinlichen Grund davon an, daß eine Art von Graßhüpfern besser, als die andre, singt, wovon die Ursache freylich nicht in der Geschicklichkeit des einzelnen Insekts zu suchen ist. Er sagt: obgleich die beyden Städte, Rhegium und Lokris, bloß durch den Fluß Alex von einander abgesondert waren, so sangen doch die Graßhüpfer auf der Seite von

o) *Encycl. art. Voix.*

Lokris, und auf der Seite von Rhegium waren sie völlig stumm. Denn das Gebiete dieser letztern Stadt ist feucht und waldicht, daher ist hier das Insekt matt und leblos; Lokris hingegen hat eine trockne und offne Gegend, daher sind hier die Graßhüpfer lebhafter, und singen gern.

Die Delphine scheinen sich von jeher gern zu den Menschen, p) vorzüglich aber zu Dichtern und Tonkünstlern, gehalten zu haben. Ich will die berühmte Geschichte des Arion aus dem Herodot hieher setzen:

„Periander, der Sohn des Cypselus, war König von Korinth; und die Korinthier erzählen, es habe sich zu seiner Zeit etwas sehr ausserordentliches zugetragen, das auch von den Lesbiern bestätigt wird. Beyde sagen nämlich, Arion von Methymne, der im Harfenspielen keinen von seinen Zeitgenossen über sich hatte, und der erste Erfinder der Dithyramben, sowohl dem Namen als der Sache nach, war, worinn er zu Korinth Unterricht gab, sey von einem Delphin nach Tänarus gebracht. Die ganze Geschichte erzählen sie so: Nachdem Arion lange bey Periander gewesen war, entschloß er sich, eine Reise nach Italien und Sicilien zu thun, wo er sich große Reichthümer erwarb. Hernach war er willens, nach Korinth zurück zu gehen, gieng nach Tarent, und verdang sich auf einem Schiffe gewisser Korinthier, weil er ihnen mehr, als irgend einer Nation, traute. Allein diese Leute machten es unterweges mit einander aus, ihn ins Meer zu stürzen, um sich seines Geldes zu bemächtigen. So bald er das merkte, bot er ihnen alle seine Schätze an, und bat sie nur ihm das Leben zu lassen. Die Seeleute aber waren unerbittlich, und verlangten von ihm, er solle entweder sich selbst umbringen, und dann am Ufer begraben werden, oder sich alsbald ins Meer stürzen. Arion wünschte, bey dieser schweren Wahl, aufs sehnlichste, sie möchten ihm, da sie einmal seinen Tod beschlossen hätten, nur erlauben, seinen besten Anzug anzulegen, und auf dem Bord des Schiffes stehend zu singen, hernach wolle er sich selbst das Leben nehmen. Die Seefahrer freuten sich sehr, ein Lied von dem besten Sänger auf der Welt

p) Plinius (L. IX. c. 8.) erzählt von einem Delphin, der ein Kind so lieb gewann, das ihm einige Brodkrumen, und den lieblichen Namen Simon gegeben hatte, daß er es, einige Jahre hindurch, alle Tage, queer über die See, von Baji nach Puzzuoli, und wieder zurück, nach und aus der Schule trug.

zu hören, gewährten ihm seine Bitte, und versammelten sich alle in der Mitte des Schiffs. Arion hatte indeß alle seine Kleider angelegt, nahm die Harfe, und stimmte eine orthische Ode an; nach deren Endigung sprang er in voller Kleidung ins Meer, und die Korinthier setzten ihre Heimreise fort. Und da soll ihn ein Delphin auf seinen Rücken genommen, und ihn nach Tänarus gebracht haben, wo er ans Land, und von da, ohne seine Kleider zu wechseln, nach Korinth gieng. Bey seiner Ankunft daselbst erzählte er, was ihm begegnet war. Allein, Periander wollte seiner Erzählung nicht glauben, sondern ließ ihn einsperren, und gab sich Mühe, die Seeleute aufzusuchen. Als man sie gefunden und vor ihn gebracht hatte, befragte er sie über den Arion; und da sie antworteten, sie hätten ihn mit großen Reichthümern zu Tarent gelassen, und er befände sich ohne Zweifel ganz gesund in irgend einer Gegend von Italien; so erschien Arion in dem Augenblicke vor ihnen in eben der Kleidung, die er trug, als er ins Meer sprang. Hierüber erstaunten sie ungemein, und da sie nichts für sich zu sagen wußten, gestanden sie die That. Dieß alles erzählen die Korinthier und die Lesbier; und zur Bestätigung dieser Geschichte sieht man auf dem Vorgebirge Tänarus eine Bildsäule des Arion, von Erz, und von mittler Größe, die einen Mann vorstellt, der auf einem Delphin sitzt."

Plutarch legt, in seinem Gastmahle der sieben Weisen, dem Solon eine lächerliche Geschichte von dem Tode des Hesiodus in den Mund. Er erzählt nämlich, dieser Dichter sey in dem nemeischen Tempel zu Lokris getödtet worden, und versichert ganz ernsthaft, sein ins Meer geworfener Körper sey alsbald von einer Schaar von Delphinen aufgefangen, und nach Rhium und Molykrium gebracht, wo er gar bald erkannt, und von den Einwohnern in dem Tempel des nemeischen Jupiters begraben wurde.

Alle diese, und viele andre Mährchen hat man oft zum Lobe der alten Musik angeführt; allein, ihre Vortrefflichkeit zu realisiren oder zu beweisen, scheinen selbst die nicht im Stande zu seyn, die den größten Theil ihres Lebens auf das Studium derselben gewandt haben. Meibom, der große und gelehrte Meibom, ließ sich zu Stockholm bereden, griechische Strophen zu singen, und brachte den ganzen Hof der Königinn Christina eben so zum lauten Gelächter, wie Naude mit seinem römischen Tanzen. Wer möchte aber auch

heutiges Tages in einer vor tausend Jahren üblich gewesenen Kleidung bey Hofe erscheinen? Doch, der Mensch liebt nun einmal das Wunderbare; und manche abgöttische Verehrer des Alterthums dachten nicht daran, daß die meisten außerordentlichen Wirkungen, die man der Musik der Alten beylegt, ihren Ursprung poetischen Erfindungen, und mythologischen Allegorien, zu danken haben; und sind daher in ihrer Leichtgläubigkeit so weit gegangen, daß sie diesen fabelhaften Erzählungen glauben, oder zu glauben vorgeben, um sie nur wider die neue Musik brauchen zu können, die, ihrer Meynung nach, weit unter der alten bleiben muß, so lange sie die Wirkungen nicht hervorbringen kann, die man der Musik des Orpheus, Amphion, und andrer wunderthätiger Barden, beygelegt hat.

Anzeige einiger Druckfehler.

S. 4. lese man in der zweyten Zeile der beyden spanischen Verse, *La* für *Le*.
S. 23. Z. 1. ist nach dem Worte Regel das Komma wegzustreichen.
Ebendas. Z. 2. von unten, lies oder für der.
S. 40. Z. 10. muß nach Beschreibung kein Komma stehen.
S. 49. Z. 1. lese man: in *C* Dur und *A* Moll.
S. 57. Z. 11. *to* für *tho*.
S. 71. Z. 3. Hypatä für Hypate.
S. 88. unter dem dritten Notensystem, ἄνηξ für ἄνεξ.
S. 100. Z. 16. setze man nach τερετον einen Punkt.
S. 105. Z. 1. ὅς für ἰς.
S. 109. Z. 7. Ἀ κκφα für Ἀκκφα.
S. 134. Z. 4 und 5. von unten, ist Pea—chum abzutheilen.
S. 140. Z. 2 und 4. v. u. *Principles* für *Principales*.
S. 142. Z. 8 und 9. v. u. ist *clear—ness* abzutheilen.
S. 149. Z. 5. v. u. ist die Parenthese um Gesang wegzunehmen.
S. 186. Z. 2. v. u. ist Burney für Burnry zu lesen.

